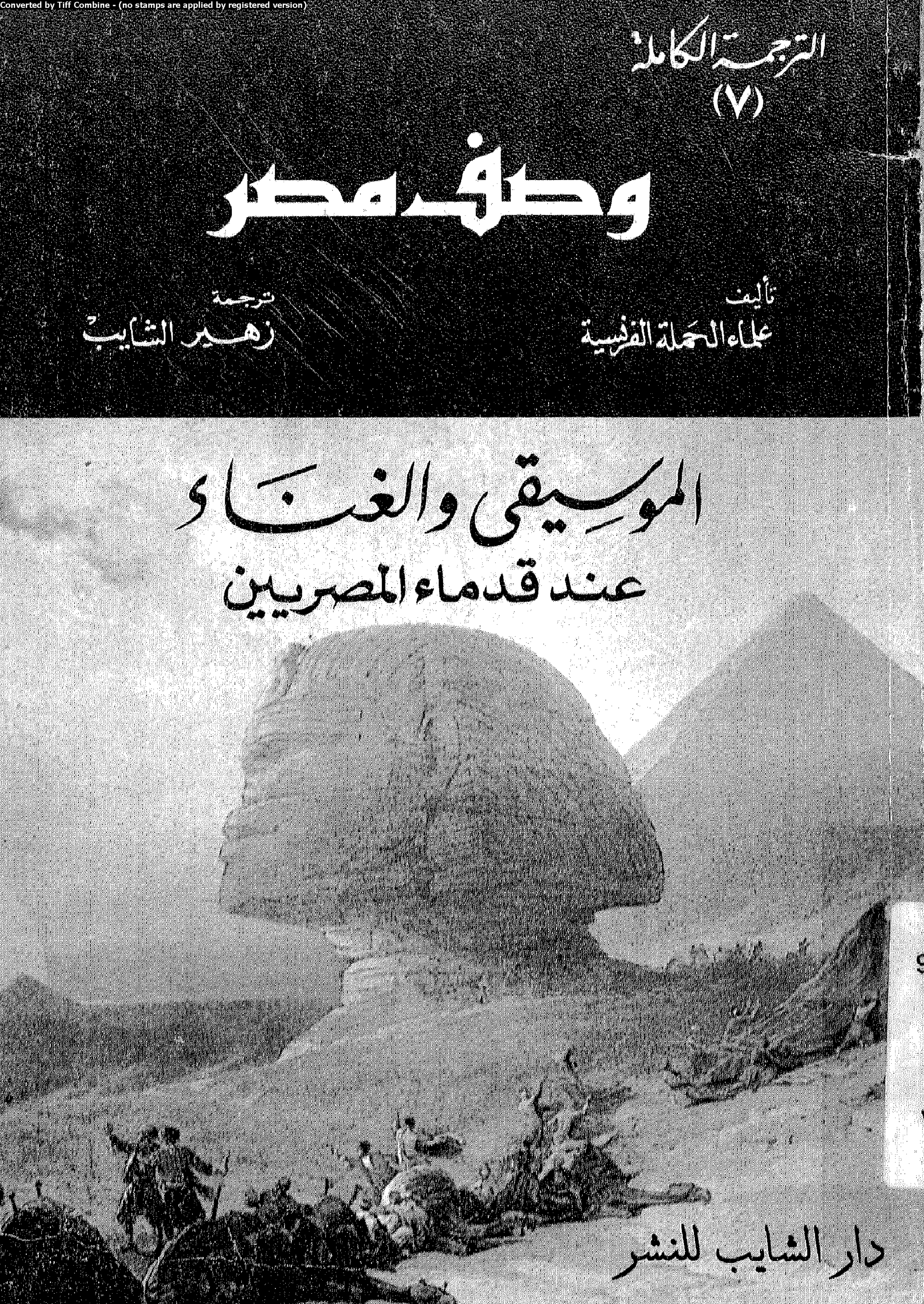


الترجمة الكاملة
(٧)

وصف مصر

تأليف
علماء الحملة الفرنسية

ترجمة
زهير الشايب

الموسيقى والغناء
عند قدماء المصريين

دار الشايب للنشر



٧
وصف مصر
الترجمة الكاملة

وصف مصر

الموسيقى والغناء
عند قدماء المصريين

تأليف
علماء الحملة الفرنسية

ترجمة
زهير الشايب

دار الشايب للنشر
١٠ ش سليمان الحلبي - التوفيقية
ت: ٥٧٤١٣٧١ - ٥٧٢٦٨٣٠



الفهرس

القسم الأول

القسم الثانى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مقدّمة

على الرغم من أن الدراسة التى يتضمنها هذا الكتاب تدخل ضمن نطاق دراسات الدولة أو الحالة القديمة لمصر ، فى السفر الكبير المسمى « وصف مصر » ، فـإن المنهج الذى اختطته لنفسها الترجمة العربية قد حسم ضرورة ورودها فى هذا الترتيب ؛ فهذه الدراسة التى تتناول فى ثناياها الحالة التى كان عليها فن الغناء والموسيقى فى مصر القديمة ، وهى فى حد ذاتها دراسة متكاملة تتناول موضوعا له أهميته ، إلا أنها تعد فى الوقت نفسه ، وفى الاطار الذى شاءت الترجمة العربية أن تضعها فيه ، مقدمة لا غنى عنها لموضوع المجلدين القادمين ، الثامن والتاسع ، إذ يتناول المجلد الثامن الحالة الراهنة ــ وقت الحملة الفرنسية ــ لفن الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين ، ويتناول المجلد التاسع الآلات الموسيقية التى يستخدمونها ، وهكذا نستطيع أن نطلق على مجموعة المجلدات السابع والثامن والتاسع اسم : موسوعة الموسيقى والغناء عند المصريين . وسوف يكتشف القارىء الكريم أن هذا التقسيم – فى هذه الموسوعة – لم يأت اعتباطا ، فلسوف يشار إلى الدراسة التى يتناولها الكتاب الذى بين يدينا فى مواضع عدة من الكتابين اللذين سيعقبانه : أى الثامن والتاسع .

ولسوف يكون تكرارا مملا أن نعيد إلى الأذهان خطة الترجمة العربية فى إعادة تبويب دراسات وصف مصر على أساس منهجى وموضوعى فقد تمت تغطية هذه الفكرة فى مقدمات الأجزاء الستة التى تم صدورها ، ومع ذلك فينبغى القول إن القسمين اللذين تتكون منهما هذه الدراسة ، لم يأتيا متجاورين ضمن دراسات الدولة القديمة ، بل لقد جاءا متناثرين : فالقسم الأول الذى يشتمل على فن الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين قد استغرق الصفحات من ٣٥٧ إلى ٤٢٦ ؛ فى حين جاء القسم الثانى والذى يتناول الآلات الموسيقية التى كان يستخدمها المصريون القدماء فى الصفحات من ١٨١ إلى ٢٠٦ ؛ وهكذا تجىء الترجمة العربية لتضم هذا الشتات المبعثر لتجعل منه وحدة عضوية واحدة ؛ وليس فى هذا أى ادعاء أو محاولة للتباهى ، وإنما هو مجرد تبرير يجىء لدعم صحة المنهج الذى اختطته لنفسها هذه الترجمة .

ومن جهة أخرى فإن هذه الدراسة تقدم لنا فرصة تسنح لأول مرة ، فى مسيرة هذا العمل ؛ فهـــا نحن بصدد دراسة تتناول جانبا من الحياة فى مصر القديمة ، تمت كتابتها فى العصر الحديث ، من قبل أن يتم الكشف عن أسرار الكتابات والنقوش المصرية القديمة ؛ ولسوف يجد فيها القارىء العادى أمورا جديرة بالاهتمام ، أما القارىء المتخصص فسيجدها فرصة مواتية للمقارنة بين النتائج التى انتهى إليها علماء الحملة ، والأسس التى أقاموا عليها دعواهم أو افتراضاتهم بهذا الخصوص ، وبين ما نطقت به الرموز بعد أن فكت طلاسمها ، والشهادات التى لا تزال تدلى بها كل يوم الاكتشافات الأثرية التى تتم والمؤلفات الهامة التى تصدر داخل وخارج مصر. وقد تكون هذه الدراسة ذات إسهام كبير فيما يتصل بتاريخ العلم ، لكننى أظن ، ولست فى هذا أصدر حكما قاطعا ، وإنما هو مجرد اجتهاد ، ان الدارس هنا لم يكن بعيدا عن الصواب فى الكثير مما قال ومما انتهى إليه ، ذلك أنه لم يصدر عن فراغ مطلقا ، وإنما هو قد تقصى ــ بمعنى الكلمة ــ كل ما كتب فى مؤلفات العصور القديمة متناولا شئون مصر ، واعتمد على مؤلفين لهم شأنهم ، كثيرون منهم كانوا معاصرين للأحداث وشهود عيان عليها كفلاسفة اليونان ومؤرخيهم وشعرائهم ، وبعضهم الآخر كان قريبا من هذه الأحداث ، مشهودا له بالدقة وسعة الأفق .

ومع أننى لست من هواة استعراض المصاعب التى تواجهنى فى عملى ، إذ اعتبرها من خصوصياتى وحدى من جهة ، ولأننى أعتبر المصاعب التى تنتهى أمرا فى حكم الشيء الذى لم يكن ، أو الذى هو من طبائع الأمور ، إلا أننى لابد لى من أن أشير إلى صعوبة واحدة التمس بها العذر ألا وهى طول الجملة الفرنسية ، التى تعد من سمات مؤلف هذه الدراسة والدراستين التاليتين ، ولست أسوق ذلك إلا لكى أعتذر بدورى عن الطول المرهق للجملة العربية فى الترجمة ، التى أتوخى فيها أن تأتى مطابقة ليس فقط للمعنى وإنما لروح كاتبها كذلك ؛ وهناك صعوبة ثانية تتمثل فى تلك النصوص اللاتينية الكثيرة التى وردت فى حواشى هذه الدراسة ، وكذلك فى أسماء العشرات من المؤرخين والفلاسفة والشعراء والأبطال والآلهة ، وبعض هؤلاء جميعا لم نسمع ، ربما ، باسمهم ، والذين ترد أسماؤهم متخذة الشكل الفرنسى الذى شاء الفرنسيون أن يدونوا ويلفظوا بها هذه الأسماء بما يتفق مع لسانهم هم وليس كما هى عليه فى أصولها التى جاءت عنها ؛ وكذلك فى مئات المؤلفات التى تشير إليها هذه

الدراسة ، وغالبيتها لم يسمع بها من قبل . وكان يمكن أن يشكل ذلك ثغرة خطيرة فى هذا العمل ، لولا أن شاء الصديق الأستاذ الدكتور حمدى إبراهيم أستاذ اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة أن يتولى عن طيب خاطر سد هذه الثغرة التى أشفقت منها على العمل برمته ؛ ولقد بذل فى سبيل ذلك جهدا مضنيا ومشكورا . ولم يقتصر على ترجمة النصوص المطلوبة فحسب ، بل لقد شاء أن يقدم ترجمة إلى العربية للمراجع التى يشير إليها النص الفرنسى نقلا عن اللغتين اليونانية واللاتينية . ولقد رأيت أن آخذ بها منحيا الأصل ، على اعتبار أن هذه المراجع المشار إليها ليست متيسرة للقارىء العربى ، ومن الأفضل ، كما افترضت أن يكون القارىء فى الصورة عن أن يكون فى متناوله ما لا يفيد منه ؛ كما قام الصديق الكريم برد كل الأسماء التى عرضتها عليه فى شكلها الفرنسى إلى أصولها اليونانية واللاتينية وهو ما يتفق مع منهجنا عند الترجمة إلى العربية ؛ ومع ذلك فإن اسما مثل بلوتارخوس كان يرد مرة على هذا النحو ومرة أخرى بلوتارك ، وكنت أحرص على الشكل الثانى للاسم عندما نكون بصدد عمل له عاد فيه مؤلفنا إلى الترجمة الفرنسية له وليس إلى أصله اليونانى مثل أسطورة إيزيس وأوزيريس .

وإذا كنت لا أذهب إلى بعيد حين أوجه للأستاذ الدكتور حمدى ابراهيم شكرا لا مزيد عليه ، فإننى فى نفس الوقت لا أنسى ما وجدته من عون من الصديق الأستاذ رينيه خورى ، والأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف وغيرهما ؛ وفى الوقت نفسه فلست أمل من توجيه الشكر للأستاذ الدكتور عبد العزيز الدسوقى رئيس تحرير مجلة الثقافة على ما يوليه لهذا العمل ولصاحبه من عون وتشجيع ؛ كما أوجه شكرا وافيا لمكتبة الخانجى على ما تبذله فى سبيل الارتفاع بمستوى هذا الكتاب طباعة وإخراجا ، وعلى ما تبذله بسخاء حتى يكتمل صدور العمل كله ، نصا ولوحات فى شكل جدير به .

والله سبحانه وتعالى أسأل أن يجنبنا العثرات وأن يأخذ بيدنا ، وأن يوفقنا فى تقديم هذا العمل الذى نرجو أن يكون فيه نفع وطننا مصر ، وأخوتنا فى الوطن العربى الكبير .

ابريل ١٩٨١

زهير الشايب

المبحث الأول

الدوافع من وراء هذه الدراسة ، وبيان وسائلها وخطة توزيع العمل فيها ، أو بمعنى آخر : المقدمة التى نتفحص فى ثناياها ماهية الوقائع والشهادات ، والأدلة التى يمكن أن نستخلص منها بعض النتائج التى تفيد فى التوصل إلى معرفة الحالة التى كانت عليها موسيقى قدماء المصريين ؛ والتى نتصدى فيها فى نفس الوقت (أى فى هذه المقدمة) للشكوك التى اعتاد البعض أن يلقى بظلالها على درجة النضوج التى بلغها هذا الفن فى الأزمنة الضاربة فى القدم .

كل شيء بمصر يعود بذهن الرحالة إلى ذكريات بالغة العظمة ، وكل ما فيها يترع روحه بعاطفة بالغة العمق ، بالغة القوة لدرجة لا يستطيع معها أن يقنع – هناك – بمجرد الإعجاب السلبى والعقيم ؛ فهذه الأهرام الضخام التى يراها الناس تعلو هذا العلو السامق ، فى الصحراء عن يسار النيل ، والتى يتجمع بعضها ، بل قل يتكدس على نحو ما قريبا من الجيزة ، فى حين يتناثر بعضها الآخر فى خط يمتد من سهل سقارة حتى منطقة قريبة من أسوان ؛ وهذه المقابر الفسيحة والرائعة ، المحفورة فى جبال الهضبة الليبية والتى تزدان برسوم تحتفظ ألوانها – ما تزال – بزهوتها ؛ وهذه الألوف من الكهوف أو المغارات التى تخترق صلابة هذه الجبال فى الجزء الأكبر من امتدادها ؛ وهذه الجبانات الفسيحة والعميقة ، والتى تتراكم فيها ألوف المومياوات ؛ وهذه التماثيل العماليق ؛ وهذه المسلات التى يصل ارتفاعها لأكثر من ثمانين قدما ، والمصنوعة من قطعة واحدة من الجرانيت وبتصميم وتنفيذ بالغى الدقة ؛ وهذه المعابد ، هذه القصور ، هذه الأعمدة التى لا يمل المرء البتة من إبداء إعجابه بعمارتها المدهشة والمتناسقة ؛ وهذه الخرائب الهائلة والمهيبة التى تنتشر أو تنتثر من كل جانب وفى كل مكان والتى استنفد فيها كل من الغضب الجاهل المدمر ، وهمجية التعصب كل جهودهما التى لا تجلب إلا الكوارث عادة ؛ وباختصار فإن كل هذه المنشآت التى انحنى الزمن احتراما لها . والشواهد الخالدات على عظمة الأمة التى تنتمى إليها[١] تصدم بقوة خيال المراقب ، وتشعره بنشوة روحية حتى ليظنن نفسه معاصرا لأعظم وأشهر فلاسفة ومشرعى العصور القديمة ، وحتى ليتوهمن أنه يراهم يهرعون من كل مكان – لا يزالون – كى يتوجهوا إلى هذا البلد الشهير حتى يتلقوا هناك دروس الحكمة ، ولكى يكونوا هناك أفكارهم الراسخة عن الدين والقوانين ، ولكى يوسعوا هناك من معارفهم : ولسوف يخيل إليه أنه يقفوا فى إثر خطوات ميلامب ، موسايوس ، وأورفيوس وهوميروس ، وليكورج وطاليس وسولون وفيثاغورث وأفلاطون ويودوكسوس ... وكثيرين غيرهم من الرجال اللامعين[٢] المشهود لهم بجدارتهم فى

---

(١) لست أدرى لماذا تؤدى المصالح السياسية ، وهى لا تتفق كثيرا مع شئون الفنون والعلوم لأن نضحى بالكثير من هذه الصروح الرائعة وذلك بتركنا إياها بين يدى شعب همجي (كذا !) لا يكف عن هدمها وتدميرها ؟ أليس من الواجب على أوربا ، التى لابد لها أن تستشعر منذ الآن جدارتها الكاملة بهذه الصروح والآثار ، ان تتكاتف جميعا ، لتتفق على أن توكل هذه الآثار إلى أمة منظمة ومستنيرة ؟ .

(٢) Plutarque, d'Isi set d'Osiris, pag, 320, trad. d'Amyot, Paris, 1597, in- fol. =

تلقيـــهـــم على يد القدماء المصريين أسرار العلوم المقدسة التى كان لهؤلاء المجد فى أن ينقلوها – هذه العلوم –إلى معاصريهم وفى أن يجعلوا من اسمهم إسما مخلدا وباقيا ، بل إن المرء ليظن أنه يعيش فى مجتمعهم وفى أنه يحضر اجتماعاتهم (أى اجتماعات فلاسفة اليونان) مع كبار الكهان ، وأنه يكاد يسمعهم يتناقشون فى النقاط بالغة الأهمية فى الميثولوجى والسياسة والأخلاق والعلوم والفنون . إن كل ما سبق للدراسة إن علمته لهذا المراقب عن أنظمة وتقاليد القدماء المصريين فسوف يخط فى ذاكرته من جديد وهو يقف بين هذه الأسوار الصامتة التى خصصت لتأمل عجائب الطبيعة ؛ ولابد انه سيأسف لأنه لم يعد بقادر على أن يستمع كذلك لهذه الأغنيات الالهية ، هذه التراتيل ذات الأنغام بالغة النقاء والتى كانت تتردد أصداؤها فيما مضى وطبقا لما يورده أفلاطون ، بين جدران هذه المعابد العظيمة والمعتمة والتى انشئت خصيصا للاحتفال بأسرار العبادات ، وسوف يفحص هذه المناظر المختلفة ، الواحدة بعد الأخرى ، وهى المناظر المنقوشة والمرسومة والتى تزدان بها الواجهة الكلية لهذه المبانى الثمينة سواء من الداخل أو من الخارج . ولسوف يجد فيها فى واقع الأمر أفكارا أكثر دقة وأكثر وثوقا عن تلك التى كان قد اغترفها من الكتب عن العادات والممارسات الدينية والسياسية والمدنية والريفية والمنزلية وغيرها لهذا الشعب ، الذى ينظر لنظامه السياسى باعتباره نموذجا لغالبية الشعوب القديمة[1]. هنا سيتاح له أن يرى مشاهد رمزية ، وحفلات دينية ، ومواكب مصفوفة يصحبها موسيقيون ، بعضهم يغنى ، وبعضهم الآخر يقوم بالعزف باستخدام آلات عزف متنوعة ويتقدم هذه المواكب ويتبعها كهان موكلون بالقرابين . يذهبون لتقديمها للآلهة : هناك ، حيث يؤدى كل ذلك فى شكل ألعاب رياضية أو فى شكل رقصات : وأبعد من ذلك بعض الشىء توجد (رسومات تصور) هجمات ومعارك نميز فيها المنتصرين والمهزومين ، الأسرى أو عبيد الحروب ؛ أما فى مكان آخر فنجد المذنبين المدانين يتلقون صنوف العقاب أو يتحملون وطأة الموت (الذى حكم به عليهم) . وفى مكان آخر كذلك نلاحظ أنظمة كاملة من الأفلاك والنجوم ، ثم نجد رسوما تصور حفلات مختلفة عن الحياة

Diodor Sic. Biblioth. hist. lib. I, Cap, 98, pag. 289, gr. et lat., Biponti, 1793, in 8 °. = Clem. Alex. Storm., lib, I, pag. 302; lib VI, pag. 629; Luter, Paris, 1641.

(١) Diodor Sic. Biblioth. hist. lib I, Cap, 13, 14, 15, 28, 29, 96, 97, 98, édit sup. Cit.

المدنية : الزواج ، الزفاف ، حفلات التعميد ، حفلات التحنيط ، حفلات التطهير ، مواكب الجنازات ، الأعمال المتنوعة التي تشكل في مجموعها الحياة الأسرية ، أعمال الزراعة ، والحرث ، والبذر ، والحصاد ، وجني العنب ، والصيد ، وصيد السمك . ووسائل الحياة الرعوية : فكل عصور مصر القديمة تعود متجسدة إلى الحياة في نظرة واحدة ، ذلك أن كل شيء هنا جديد (على المشاهد) يجذب انتباهه ، ويسترعي نظراته ، وسرعان ما يصبح موضوعا لدراسة تستحوذ عليه ، مع اهتمام يتولد دونما انقطاع : أما الفتنة التي تشع من هذه الرسوم فلها سطوتها حتى لا يستطيع المرء إلا بمشقة بالغة أن يخرج من إسارها وأن يحسم أمره كي يترك هذا الرسم ليتأمل الرسوم الأخرى ، واحدا بعد الآخر ، وكم يود المرء لو أمكنه أن يوجد في كل مكان في وقت واحد . أما الفضول – فضول كل من يرى ذلك ، وهو فضول نهم لا يشبع على الدوام أبدا ، فلا يخلي مكانه إلا بفعل لهفة أكثر نهما وجشعا تدفع كل من يراها كي يرى كل شيء .

على هذا الحال والمنوال ، وخلال رحلتنا إلى مصر ، قد عبرنا هذا البلد بكل امتداده : وبرغم أنني كنت لا أزال بعد في حالة نقاهة عقب رمد طويل وقاس ، قاوم بعناد كل أفانين الطب ، وبرغم أنني كنت لم أزل بعد واهنا كذلك ، فقد تقدمنا ، يرشدنا في مسيرتنا زملاؤنا الحاذقون المتبحرون في العلم ، حتى بلغنا ما وراء الشلال (الجندل) الأول للنيل ، على مسافة قصيرة من المنطقة الاستوائية ، وفي قيظ الصيف ، ودون أن نعطي لأنفسنا راحة يوم واحد ، بل وبدون حتى أن نلقي بالا للتعب الشديد الذي اعترانا ، بل على العكس من ذلك فقد كنا نحس بقوتنا تتزايد ما إن يتعلق الأمر بزيارة أثر تاريخي (جديد) ، مهما يكن الطريق شاقا لبلوغ هذا الأثر ، إما لأن الأمر يقتضي منا أن نعبر سهلا فسيحا من رمال حارقة وإما لأننا نضطر للمشي فوق نتوءات سلسلة لا نهاية لها من الصخور ، وإما لأنه كان من الضروري ان نتسلق جبالا وعرة أو أن نشق لأنفسنا طريقا فوق أكوام هائلة من الخرائب . وفي النهار كنا نسارع بتدوين مذكرات عما كنا قد شاهدناه ، وكنا نحرص بصفة خاصة على ألا نهمل أدنى شيء يتصل بموضوعنا ؛ وفي المساء ، كنا نراجع ما دونا ونعيد تبويب مذكراتنا أو نراجعها لتبلغ أقصى قدر من الدقة ، وقد كنا نحس بأننا نحصل على مقابل أكبر بكثير مما تعود به رحلة مماثلة (في أماكن أخرى) ؛ حتى أننا لم نكن لنترك لحظة

واحدة تفلت دون أن نفيد منها . ولعلنا فى ذلك كله لم نكن مدفوعين لكل هذه الأمور بفعل الحماسة التى كانت تحفزنا أو بالرغبة فى الاقتداء بزملاء يجدر بنا أن نقتدى بهم ، بقدر ما كنا مدفوعين لذلك كيما نجعل أنفسنا جديرين بالمهمة الجليلة التى قبلنا القيام بها .

ومع كل هذا ، وها نحن أولاء نعترف بذلك ، فإن أبحاثنا بخصوص الموسيقى لم تؤت كل أكلها ، فقد جاءت أكثر جدبا بكثير عما جاءت عليه – نسبيا – تلك الدراسات التى تناولت أى موضوع آخر ، كما كان عملنا فى هذا المجال شائكا وأكثر مشقة عما كان عليه العمل فى المجالات الأخرى ، بنفس القدر ، ذلك أنه لم تكن هناك بحوث تتناول موسيقى مصر القديمة على غرار تلك البحوث التى تتناول غالبية العلوم والفنون الأخرى . ولا يزال الاغريق – وقد كانوا تلاميذ مخلصين ومقلدين للمصريين القدماء – هم الذين تستطيع مؤلفاتهم أن تقدم لنا فكرة عن معارف أساتذتهم وعن النماذج التى قدمها هؤلاء كى يحتذوها هم فى الشعر والفلسفة والفيزياء والرياضيات والفلك والطب والعمارة والنحت : وفى الوقت نفسه فإن الصروح المذهلة والكثيرة التى أقامها المصريون فى القرون السابقة على التاريخ ، والتى لا نزال نرى بقايا منها رائعة الجمال ، تقدم هى الأخرى بدورها فى اللوحات المختلفة المحفورة على وجهات جدرانها ، سواء فى الأجزاء الداخلية أو الخارجية منها شواهد لا يكتنفها الغموض عن ممارساتهم الدينية والسياسية والحقلية والمنزلية ؛ ومع ذلك فأى عون يمكننا انتظاره من هذه الأبنية العارية من أية ذاكرة حتى نصل إلى المعرفة التامة لفن هو فى أساسه قمة فى رهافة حاسة السمع . بل والذى يبدو مستحيلا على امرىء ما أن يكون لنفسه أدنى معرفة عنه دون معونة هذه الحاسة ؛ وأى عون يمكننا توقعه عن فن لا يترك أدنى أثر يدل على وجوده ما أن تمرق اللحظة الخاطفة التى يتحقق خلالها ، وبصفة خاصة ، ولسبب بالغ القوة ، حين يتصل الأمر بزمن ضارب فى القدم ؟ .

وإذا كان هذا الفن نفسه قد تطور فى أوربا لهذه الدرجة فى أقل من ألف عام ، فى شكله ، وفى مبادئه وقواعده ، حتى أنه لم يعد يحتفظ بشىء به بعض شبه بما كان عليه فى الماضى ؛ وإذا كان كل شىء فى هذا المجال قد أوشك أن يصبح قابلا للفهم من جانب العدد الأكبر من الموسيقيين ، فأى اختلافات وأى مثالب لم يكن على هذا الفن أن يمر بها أو يكابدها منذ أربعين أو خمسين قرنا ؟ وكيف سيكون بمقدورنا أن نفهم بحوثا يمكن أن تكون مدونة فوق جدران المعابد فى مصر القديمة حتى لو

وجدناها محفورة وقدر لنا أن نقرأها هناك ؟ وإذا كانت هناك قواعد ومبادىء مختلفة أدخلت منذ بضعة وعشرين قرنا على نظرية (مبادىء) وممارسة فن الموسيقى قد أعطت لعاداتنا وذوقنا ولأسلوبنا فى التذوق والحكم على الموسيقى ميلا أو اتجاها ما حتى أننا لم نعد نستطيع بعد أن نتبنى أفكار اليونانيين القدماء حول هذا الفن ، بل ولا حتى ان نعتقد فى التأثيرات المذهلة التى قيل لنا إن هذا الفن كان يحدثها ، فكيف نستطيع أن نحكم بشكل صحيح ، وصحى ، على ما يمكن أن تطلعنا عليه هذه الصروح المصرية القديمة من الناحية الفنية ؟

كان علينا ، وقد اضطررنا أن نلقى بأنفسنا متوغلين خلال القرون التى خلت ، وأن نخترق دياجير ظلمات أزمان ضاربة فى القدم ، وحتى نجتاز تلك الفجوة الواسعة أو الهوة السحيقة التى تفصلنا عنها ، كان علينا أن نلحق الحرص بالشجاعة حتى لا نجازف متسرعين بالوقوع فى هوة من الأخطاء قد لا يقدر لنا أن نخرج مطلقا منها ، وكان علينا أن نحرص ، مع شحذ كل انتباهنا واهتمامنا ، على نقطة البدء التى حددناها وكذلك على الغاية التى كنا نستهدفها حتى نتعرف جيدا على اتجاه طريقنا وحتى نحسم أمورنا كى لا نحيد عنها . ولقد كان زيادة فى الحرص من جانبنا عند بلوغنا هذه الغاية الغامضة والمعتمة فى مقصدنا ، وقبل أن نكون قد تعودنا على (السير وسط) ظلمات الليل الكثيفة التى تكتنفنا من كل جانب ، وحتى يكون بمقدورنا أن نتبين الأمور التى لم يكن ليستطيع بصرنا فى البداية أن يفرق بينها أو حتى يستبينها — أن نحاول الامساك ، أو أن نتلمس ، فى البداية ، كل الموضوعات التى كانت تقع تحت يدنا حتى نجعل من أنفسنا بقادرين أن نجول بنظراتنا بعد ذلك بشكل أفضل ولولا هذه الاحتياطات من جانبنا لما استطعنا أن نخطو خطوة واحدة واثقة ، وَلَكِنَّا قد وصلنا إلى طريق لا أمل فى العودة منه . أما عندما لزمنا هذه الحيطة فقد وصلنا بنجاح إلى ما هو أبعد من القصد وفوق كل ما توقعنا : لقد كفت الظلمات أن تصبح بعد ، بالنسبة لنا ، غير قابلة لأن نلج فيها ، وميزنا بوضوح ما لم نكن نعرفه من قبل إلا متحسسين : لم تعد تعوز أبحاثنا الثقة ولم يعد الشك يكاد يجعل من اكتشافاتنا بددا ، ولقد استطعنا بشكل مثمر بعض الشيء أن نستخدم المعونات التى قدمت إلينا كى نعطى لملاحظاتنا مزيدا من الدقة ومزيدا من التحديد .

لم يكن كافيا أننا قد تفحصنا باهتمام كل ما تقدمه لنا صروح مصر القديمة

خاصا بفن الموسيقى أو ما كان من شأنه فقط أن يلقى بصيصا من الضوء على ما يمكن أن يحسم حكمنا . فقد كان لزاما علينا كذلك أن نلجأ إلى المؤلفين الذين واتتهم الفرصة ليتناولوا ما كانه هذا الفن عند قدماء المصريين . وكان علينا ألا ننحى فى ازدراء أدنى هذه الشهادات مرتبة . وإنما كان علينا فقط أن نكون بالغى الحذر والتحفظ بل أن نكون متشددين فى اختيار واستخدام ما ينبغى اختياره واستخدامه من بين هذه الشهادات ، ذلك ان ما يثبط الهمم للغاية عندما نلتمس ما كتبه عن موسيقى المصريين الأول المؤلفون القدماء والشعراء والفلاسفة والمؤرخون والجغرافيون وغيرهم ، حتى أولئك الذين عاشوا فى العصور التى كان لهذا الشعب فيها علاقات اعتيادية مع الأمم المستقرة أو المنظمة فى أوربا ، هو أن نجد هذه الشهادات عارية من الوقائع الموضوعية حول هذا الفن لدرجة كدنا نتعرض معها فى البداية لغواية تنحيتها ، ناظرين إليها فى معظمها باعتبارها عاجزة عن أن تقدم لنا فائدة من نوع ما ؛ ولم نضطر للعودة إلى شهادات الأولين إلا بعد أن تفحصناها وقارناها بشهادات مماثلة عند آخرين ؛ وحين تابعنا ذلك بمزيد من الانتباه فقد قابلنا هنا وهناك عدة ملاحظات ينبغى الالتفات إليها ، ومع ذلك فإن ما كان يقوله هؤلاء عن هذا الفن قد كان يمس الامر من بعد بعيد كما لو كان الأمر قد أفلت منهم عفو الخاطر .

وبرغم هذا فإن الصعوبة الأشد لم تكن بعد هى أن نبحث عند عدد هائل من المؤلفين عن بقايا متناثرة وشبه خافية أو عسيرة على الفهم لنبذ (أفكار) عن الموسيقى حالة انتقالها عن طريق المصريين القدماء إلى الشعوب الأخرى ؛ لقد كان الأمر يعنى أننا نريد أن نشق لأنفسنا طريقا مأمونا فى موضع لم يتجاسر أحد قبلنا على السير فيه ، كان معناه أن نستبصر مواقع لأقدامنا برغم العقبات التى كانت تمثل لنا فى كل خطوة فى تلك التناقضات الظاهرية ، على الأقل ، والتى نجدها بين مختلف المؤرخين ، كل منهم بالنسبة لما يقوله الآخر ، أو التى يتناقضون فيها فى بعض الأحيان مع ما يقولونه هم أنفسهم فى مكان مغاير ؛ كان معناه أن نستطيع تمييز الصواب من الخطأ على الرغم من الأحكام المسبقة ، والخلط بين الأزمنة ، ذلك الخلط الذى يجعل المعلومات التى يقدمها لنا المؤلفون ، فى غالبية الأحيان ، مرتبكة لحد يبعث على الحيرة ، إذ يمكن القول بأنهم ، جميعا ، قد أخذوا على عاتقهم أن ينثروا الغموض من حول هذا الموضوع . فمن كان يظن ، على سبيل المثال أن ديودور الصقلى يناقض

نفسه بنفسه ، فبعد أن يقول لنا فى بداية تاريخه [١] أولا : « **إن آلهة مصر الأولين كانوا يستلذون بالموسيقى ويستصحبون معهم فى كل مكان فرقة من العازفين ، وأن واحدا من هؤلاء الآلهة قد اخترع القيثارة ثلاثية الوتر** » ثم نجده يقول فى موضع آخر [٢] ثانيا ! « **إن الكهنة كانوا يتوجهون باغنياتهم إلى هذه الآلهة نفسها** » لكنه يعود فيخبرنا بعد ذلك **أن المصريين كانوا يأنفون من الموسيقى باعتبارها فنا ليس له من خاصية سوى إضجار الروح وإتلاف الخلق** . هل هناك ظل لدليل على أن شعبنا ظل طابعه المميز على الدوام هو الارتباط بالدين والتشبث بطقوسه القديمة ومبادئه يستطيع أن يكون متقلبا لحد يلفظ معه موسيقاه الخاصة به ، تلك التى تستمد قدسيتها من كونها قد جاءت بفعل آلهته الأول ، والتى يؤمن – هو – عن يقين من أنها – أى هذه الموسيقى – كانت تشكل مسرات هؤلاء الآلهة ؟ ألن نجد فى ذلك ، من جانبه ، تعارضا منطقيا يبلغ مرتبة التجديف والزندقة ؟ وكيف سيقدر له أن يتجاسر على استجداء عون هذه الآلهة نفسها ، تلك التى سيكون ، هو ، بفعل مثل هذا الازدراء المدنس لقداستها ، قد صدها مزدريا المعونات التى تهبها إياه ، وهذه أعز عليها بكثير ؟ إننا لفى دهشة ألا يكون أحد من المؤلفين قد أدرك بعد هذا التضارب الذى يكاد يسمل العيون كما لا يمكننا أن نتصور السبب الذى يكون قد حدا ببعض الكتاب حين تبنوا النص الأخير من ديودور الصقلى ، والذى لا يحظى قط بأى ترجيح ، وإنما ينبىء عن عادات وممارسات تتعارض بشكل مطلق مع تلك العادات والممارسات التى ظلت ترددها على الدوام ، وبشكل عالمى ، كل شعوب الدنيا ، بدلا من أن يتمسكوا بمقولته الأولى ، تلك التى تبدو أقوم قيلا وأكثر جدارة بالاحترام .

ومما لا جدال فيه أن المصريين لم يكفوا قط عن ممارسة الموسيقى فى بلادهم ، فلقد استقرت هناك ونظمت بموجب قوانين دينية وسياسية فى عهد ملوك مصر ؛ وأفلاطون هو الذى يخبرنا بذلك فى « قوانينه » وفى « جمهوريته » باعتباره شاهد عيان ، ومن ناحية أخرى فإنه لا يتحدث عن هذه الموسيقى إلا بإعجاب شديد . وحين استولى الملوك الفرس على مصر فقد نقلوا إليها معهم الذوق الآسيوى فى هذا

---

(١) Bibl. hist. Lib I, cap. 15, édit, sup. cit

(٢) شرحه : Cap 81, édit. sup. Cit

المضمار فأدى ترف هذه الموسيقى الآسيوية وبذخها إلى إتلاف الطابع الصوفى والرجولى الذى كان لموسيقى المصريين ، أما البطالمة الذين أعقبوا الفرس ، فقد بسطوا حمايتهم على هذا الفن وحفلوا به كثيرا ودرسوه هم أنفسهم بشغف شديد حتى أن المصريين ، وقد تشجعوا بالمثال الذى يقدمه حكامهم ، قد أقبلوا على فن الموسيقى بأكبر قدر من الحماسة وخطوا فى هذا المجال خطوات من التقدم واسعة وسريعة حتى اشتهر عنهم أنهم خير موسيقيى العالم طبقا لما يورده جوبا Juba نقلا عن أثينايوس Atlénée[١] ؛ ولنلاحظ أن هذه الفترة هى على وجه الدقة تلك التى كان ديودور الصقلى يزور خلالها مصر والتى أورد عنها أن المصريين يلفظون الموسيقى إذ ليس من شأنها إلا إضجار الروح وإتلاف الخلق . فهل كان هذا المؤرخ الذى يكن له العالم الطبيعى بلين Pline بالغ تقديره[٢] يروم خداعنا ! إن علينا بادىء ذى بدء ألا نسىء إليه بأن نرتاب فى نواياه ، وعلينا بدلا من ذلك الاعتقاد بأنه قد جاء وقت على المصريين أبدوا فيه نفورا من نوع من الموسيقى تختلف عن موسيقاهم ، ونظروا إلى تلك ، نتيجة لذلك باعتبار أنها لا شأن لها إلا أن تحدث آثارا ضارة على الأخلاق الحميدة . وعلى ذلك فليكن صحيحا أن الكهان المصريين الذين رجع ديودور إليهم ، لم تكن لديهم سوى فكرة مشوشة ، عن السبب المحدد الذى نتج عنه هذا المقت الذى بدا من جانب المصريين تجاه الموسيقى فى عصور متأخرة ، وليكن صحيحا كذلك أنه هو نفسه لم يجل بخاطره أن يسأل هؤلاء الكهان عن ذلك الشىء الذى كان ينصب عليه النفور الذى كان المصريون يبدونه تجاه هذا الفن ، وفى أية فترة كانوا يبدون فيه مثل هذا النفور أو الصد ، ذلك أنه لم يبدد حيرتنا حول هذه أو تلك من الفكرتين المتعارضتين ، وهو أمر سوف نأخذ كذلك على عاتقنا أن نوضحه ، وهو ما سوف يتوضح كذلك من تلقاء ذاته عندما نتصدى لدراسة حالة الموسيقى فى مصر القديمة .

لكننا ، لو أننا شئنا أن نتوقف لمناقشة كل هذه الأفكار الشاذة والمتناقضة والعشوائية ، تلك التى يقدمها لنا المؤرخون عن الموضوع الذى نعالجه ، واحدة بعد

---

(١) Deipn . lib.IV.

(٢) ولدى الاغريق كف ديودوروس (ديودور الصقلى) عن المخاتلة وكتب تاريخه عن المكتبة ، جايوس بلينوس سيكونورس (بلين) ، التاريخ الطبيعى ، الكتاب الأول « إهداء إلى فسباسيانوس المؤله » ، بازل ، ١٥٤٩ .

الأخرى ، البتة لا نتتهى قط . بل لسوف يكون هذا ، فضلا عن كل ما سبق ، أمرا لا جدوى منه على أقل تقدير ، ولن يؤدى إلا لمضاعفة كل دوافع الشك ، بل ربما إلى إضعاف ثقة الأشخاص الذين قد لا تكون لديهم الارادة ولا الوقت الكافى لكى يلزموا أنفسهم بنفس الدرجة ولنفس القدر من الزمن اللذين كان علينا أن نبذلهما ، وان يقارنوا كل هذه الاراء المتباينة فيما بينها كى يستوثقوا من الحقيقة ، بل ولسوف ينفر القارىء إذا ما جعلناه يستشعر مزيدا من الارهاق بدلا من أن نسارع بتقديم ثمرة أبحاثنا ودراساتنا إليه .

إن ما نعنيه أكثر من كل ذلك هو أن يعرف هنا ما كانت عليه حال الموسيقى عند واحدة من أقدم أمم العالم وأن يقف على الطابع الذى كان عليه هذا الفن وماذا كان الغرض الرئيسى منه ، وأن يلاحظ الأساليب التى كان يستخدمها فيه شعب مخلص بطبيعته لمبادئه ومثابر فى تمسكه بعاداته ، ظل لوقت بالغ الطول هادئا وهانئا[1] بفعل القوانين البسيطة ، والتى كان كل شيء فيه مع ذلك يبدو متوقعا (أى أنها قد عملت حسابا لكل شيء) . ومن المثير للاهتمام أن نعرف أية مكانة تلك التى شغلتها الموسيقى بين الفنون والعلوم التى كانت هى غرس مصر فى زمن بمثل هذا القدم وان نقدر درجة الاحترام التى حظيت بها عند شعب مشهود له بالحكمة وفى بلد كان — هو — مهد العلوم والفنون ، فيه ظهر وتشكل أشهر الشعراء والموسيقيين فى العصور القديمة ، والذى — أى هذا البلد — غدا مدرسة يهرع إليها الفلاسفة والمشرعون من أمم الأرض الأخرى ينشدون المعرفة والعلم على أرضها . ويعنى القارىء فى النهاية أن يلاحظ وأن يتابع كل التجديدات وكل التغييرات التى أدخلت على الموسيقى فى مصر ، وأن يقف بشكل خاص على الشيء الذى أسهم أكثر من سواه فى تقدم ونضوج هذا الفن ثم بعد ذلك فى إفساده وتدهوره أو لعل هذا الاعتبار الأخير هو الذى أمكنه ، أكثر من غيره ، أن يجعلنا نلمح ونحس بالرابطة الخفية التى تربط الموسيقى بالأخلاق .

ومهما تكن مقاومة المصريين على الدوام كبيرة لأى نوع من التغيير فى نظمهم وعاداتهم وأساليبهم فإن ذلك كله لم يكن ليحميهم من التقلبات وصروف

---

(١) Jerem. Cap. 42; Strabon. geogr. lil XVII pag. 24, Basileoe, 1571, in- fol.

الزمن مما تتعرض له بقية الشعوب ، ففى كل مكان تحدث فورات وثورات تقلب وتدمر وتزيل امبراطوريات قادرة ، وفى كل مكان شاهدنا دولا جديدة تنهض ودولا أخرى تتفكك وتزول .

فلا جدال فى أنه قانون يتعلق به اتساق كل الأشياء التى تستضىء بنور القمر ، أما فحوى هذا القانون فهو أن ليس ثمة شىء يعيش فوق كوكبنا يظل دوما على حاله ؛ وأن الأمم ، وكذلك الأفراد من كل نوع ومن كل جنس ، يولدون عليها ثم يهلكون ، وهذه هى الدورة ؛ وأن وجه الأرض فى مجمله يتجدد دون انقطاع . كذلك تظل اختراعات البشر وعلومهم وفنونهم ، ولابد ، خاضعة بالمثل لهذا القانون نفسه .

وبعض هذه العلوم ، وبعض هذه الفنون مما كان مجهولا فى الماضى أو مما لم يكن لدى الناس بعد عنها سوى معلومات بالغة الضآلة هى اليوم علوم تدرس بأكبر قدر من النجاح . **وعكس ذلك بعضها الآخـــــر** ، مما كانت تحظى فى القرون الخوالى بأقصى قدر من التقدير ، إذ أنها قد بلغت درجة جد عالية من النضوج ومما كان الناس يجنون بفضله أكبر قدر من المكاسب فقد فقدت فى أيامنا هذه مكانتها بل تكاد تكون مزدراة اليوم إما بفعل انحلالها أو تفسخها وإما بسبب السوءات التى تنجم عنها وإما كذلك بفعل ضآلة النفع الذى يعود على البشر اليوم من ورائها . ولقد كانت الموسيقى والشعر بلا ريب من بين علوم النوع الأخير برغم أن الناس قد لا يتفقون معنا على ذلك بسهولة .

وعبثا يشهد أكثر ما تركه الشعراء والفلاسفة القدماء مدعاة للاحترام ، بنضوج وسطوة الموسيقى فى الأزمنة القديمة ؛ وعبثا كذلك أن يستطيع اتفاق أو اتساق كثير من الوقائع الحقيقية والشهادات الأصيلة التى لا يمكن عقل مستقيم أن يردها أو يشكك فيها ، أن تبدد كل الاعتراضات ، فكل ذلك فى حد ذاته لا يكفى بعد لتبديد التحيزات والأحكام المسبقة بل والتحفظات التى تمليها كرامتنا . فلقد نرنو كى نكون على يقين تام ، إلى أشياء مستحيلة : قد نريد أن نستمع إلى بعض من هذه الأغنيات التى توقف شدوها منذ الوف السنين أو على الأقل أن نطلع على نماذج لهذه الأغانى التى لم يدونوها قط ، بل التى لم يكن مسموحا على الاطلاق بتداولها عن غير طريق الصوت الحى ، ويبدو الأمر كما لو كان علينا الا نعتقد أنه منذ أن اختلطت الموسيقى والشعر معا ، فلم يعودا يشكلان سوى الفن نفسه ، إن لم يكن لأحدهما أن

يأخذ وجهة تختلف عن وجهة الآخر ! وكما لو أنه ليس من الواضح أن أزمان أفضل الشعراء وأجمل الشعر كانت هى بالضرورة أزمان أفضل الموسيقيين وأجمل الموسيقى .

لماذا ينبغى أن نشك إذن فى روعة موسيقى القدماء ، بينما كل شىء يبرهن لنا أن هؤلاء القدماء لم يتجاوزونا ، فقط وكثيرا ، فى كل الفنون الأخرى ، كما فى الشعر والعمارة والنحت الخ تلك التى لا نزال نرى لها ، تحت أبصارنا ، نماذج تدعو للاعجاب . بل إن ما بقى من هذه كذلك حتى اليوم لايزال يستعصى علينا تقليده ؛ ولقد كان الأمر هو نفسه بالنسبة لكل من جاءوا مباشرة بعدهم ؟ لنعترف إذن بضمير مستريح أن هؤلاء الذين أقاموا مثل هذه الصروح وروائع الأعمال ، قد كان لديهم ولابد ذوق أكثر رقة ومبادىء أكثر وثوقا عما هو لدينا ؟ فإذا ما كان مثل هذا التقريظ الذى يكيله أمثال هؤلاء القضاة (المؤلفين القدماء) للموسيقى القديمة قد تجاوز فى كثير المديح الذى دبجوه لمنتجات الفنون الأخرى فليس ذلك إلا لأن الموسيقى كانت تفوق كل هذه الفنون (فى أزمانهم) بقدر كبير

ولكن كيف سنتوصل إلى حقيقة حال الموسيقى فى مصر القديمة فى حين يرفعها أفلاطون لدرجة كبيرة فوق موسيقى اليونانيين القدامى ؛ وفى حين يقترحها هو بإعتبارها الأنموذج الأفضل والأكثر اكتمالا للموسيقى سواء بسبب تدفقها وحيويتها وسمو تعبيرها أو لروعة جمال ألحانها ؟ وكيف يمكننا أن نتوصل إلى تكوين فكرة دقيقة لأنفسنا عنها بشكل يكفى كى يمكننا من دراستها ؟ وعلام سوف نؤسس ما سنقوله عنها ؟ أيكون ذلك على أساس ما تشهد به الآثار أو على أساس من شهادات المؤرخين القدامى أو على أسس مما يقدمه لنا هؤلاء وأولئك فى وقت معا ؟

سبق لنا أن استرعينا الانتباه إلى ضآلة العون الذى يمكننا انتظاره من الأولين (الآثار) والى هذا الحشد من التناقضات الصارخة التى نجدها فيما بين الآخرين (المؤرخين) ، تناقضات تقف حجر عثرة دون أن يتمكن المرء من استخدامها بنجاح إلا بعد أن تفحص وتقدم بأكبر قدر من العناية أفكار كل مؤلف ، وميوله ، وإلا بعد أن نكون ، بصفة خاصة ، قد حددنا العصر الذى لابد أنه ينتسب إليه ما يخبرنا عنه – بخصوصها – هؤلاء أو أولئك من المؤلفين .

أولا : أما بخصوص المبانى القديمة التى لا تزال قائمة حتى اليوم فى مصر ، فإن كل شيء يخبرنا بأنها أبعد ما تكون عن أن تنتمى للقرون الأولى من الحضارة فى هذا البلد ، وهى القرون التى نذرنا أنفسنا للرجوع إليها مسترشدين بأوثق وأقدم الأقوال التى وصلت إلينا عن قدماء المصريين . إن نبل عمارة هذه المبانى وثراء وفخامة الزخارف و « التشطيب » وكل هذه المشاهد الرمزية ، وكل هذه الحفلات الدينية أو المدنية المنقوشة بأكبر قدر من العناية فوق الجدران ليست بقادرة على أن توحى لنا بإمكانية أن تعود إلى شعب انتظم منذ زمان قصير ، كما أنها ليست قط نتاجا شائها أو مجهضا لفن فى طور الطفولة ومن ناحية أخرى فإننا نجد من بين هذه المبانى[١] بعضا لم يكن قد اكتمل بناؤه فى حين نجد مبانى أخرى قد شيدت بأنقاض مبانى أكثر قدما . ولا يزال المرء يلمح أحجارا جديدة (أحجار ترميم) فى الأولى فى حين يلمح فى الثانية وبشكل خاص فى منشآت بعينها فى طيبة القديمة وفى داخل بعض البوابات أحجار تشكل كسرا أو فتاتا من تماثيل وضعت باتجاه مخالف (للنسق المتبع) وبدون أية رابطة تربطها بما يحيط بها . كما يلاحظ المرء فضلا عن ذلك ، وفوق الأفاريز حروفا هيروغليفية بل كذلك كتابات يونانية حلت محل كتابات هيروغليفية أخرى لما تنمح بعد آثارها[٢].

من هنا يمكن المرء أن يستنتج أن الآلات الموسيقية التى نقشت على هذه المبانى نفسها لم تكن هى ، بالمثل ، أول آلات موسيقية عرفتها مصر بل ليس من المستبعد أنها كانت مجهولة كلية من قبل المصريين الأول طبقا لما سوف تواتينا الفرصة لملاحظته فيما بعد ، عندما سنتصدى لتفسير طبيعة هذه الموسيقى فى حالتها البدائية .

---

(١) مهما يكن بعض هذه المبانى حديث البناء وبعضها قديما فإن نوع العمارة فى الحالتين لم يتغير قط ، فهى تخضع على الدوام للمبادىء وللقواعد نفسها ، تلك التى كانت تتبع منذ زمان لا تعيه الذاكرة ؛ ويؤكد لنا أفلاطون ذلك فى كتابه الثانى من القوانين . إذن فلا تزال هذه المبانى ثمينة للغاية من هذه الزاوية الأخيرة . وقد نجدها دون ريب أقل زخارف بكثير عما كانت عليه فى زمن كليمانس السكندرى Clément d'Alexand إذا ما حكمنا عليها على أساس الوصف الذى يقدمه لنا عنها حيث يقول إنها كانت تغص (فى زخارفها) بالأحجار الكريمة والماسات والذهب والفضة الخ : .Paedag. cap. 11, p. 216

(٢) ومع ذلك فلابد لنا أن نصدق طبقا لشهادة أفلاطون ، الذى زار مصر بعد أن تمكن المصريون =

ثانيا : فليس هناك واحد من بين المؤلفين الذين واتتهم الفرصة للحديث عن هذا البلد ، والذين عرفوا على أكمل وجه النظم والعادات المستقرة هناك — قد أشار إلى الآلات الموسيقية ، على الرغم من أن هؤلاء يتحدثون على الدوام ، بنوع من الحماسة بخصوص الترانيم والأغنيات المخصصة للتعبد للآلهة ؛ أو أنهم لم يتناولوا فى أحاديثهم المزهر أو البوق (النفير) إلا لكى يقولوا فقط إنها آلات صاخبة . أما الآخرون ، وكما استرعينا الأنظار من قبل ، فيقولون لنا ، أحيانا ، أن الموسيقى قد دُرِّسَتْ فى مصر على يد آلهة هذا البلد الذين اتخذوا من هذا الفن متعتهم ؛ أو يقولون فى أحيان أخرى ، ان هذا الفن كان محتقرا منكورا من المصريين باعتبار لا خاصية له سوى إتلاف الخلق وإملال النفوس .

إذن فقد قام فى مصر رأيان متعارضان تمام التعارض ، أحدهما مع الآخر بخصوص الموسيقى ، يفرضان علينا بالضرورة أن نستنتج ونحدد حالتين لهذا الفن بالغتى التميز وشديدتى الاختلاف لكنهما يتعارضان لحد لا يمكن معه أن يكونا قد عاشا فى عصر واحد . لذلك فنحن نلمس وجود عصرين وحالتين مختلفتين لفن الموسيقى فى مصر القديمة : أما الحالة الأولى فهى تلك التى يتحدث عنها أفلاطون فى قوانينه وديودور الصقلى فى مكتبته التاريخية — الكتاب الأول[١] ، وهى تلك التى ظلت فيها الموسيقى فى حالتها الأولية ، بعيدة عن التحريف ؛ أما المرحلة الثانية ، ويتحدث عنها كذلك ديودور الصقلى[٢] فهى التى قامت فيها ممارسة الموسيقى ضاربة عرض الحائط بالمبادىء القديمة ، وقد أدت هذه إلى انحدار هذا الفن حتى أدنى درجات التفسخ والفساد . ويحدد هذا التمييز بطبيعة الحال التقسيم الذى قمنا به فى عملنا . ولهذا السبب فإننا قد ضمنا المرحلة الأولى لموسيقى مصر القديمة كل العصر الذى انقضى منذ نشأة الحضارة المصرية ومنذ ظهور أولى ترانيمها حتى العصر الذى أحدث فيه أجانب ، دخلوا هذا البلد ، بعض تحورات أو انحرافات فى أخلاق

= من طرد قمبيز وخلفائه عن عرش مصر ، أن المبانى الأثرية المصرية لم تكن فى ذلك الوقت قد دمرت بأكملها ، إذ يورد لنا أفلاطون أن المرء وكان لايزال فى عصره يرى فى المعابد أعمالا رائعة من الرسومات والنقوش يعود تاريخها لأكثر من عشرة آلاف عام ؛ أى أنه يفترض وجودها منذ زمان لا تعيه الذاكرة .

(١) Cap. 15 et 18.

(٢) Lib. I, Cap. 81.

المصريين،فبدل هؤلاء أو غيروا من عاداتهم وتعودوا نتيجة لذلك على أغانى أخرى وآلات موسيقية أخرى ، كانت كلها اغنيات هؤلاء الأجانب وآلاتهم ، وحصرنا فى المرحلة الثانية كل الزمن الذى انقضى منذ التغيرات التى حدثت فى موسيقاهم حتى الوقت الذى تقلصت فيه مصر نفسها لتصبح مجرد إقليم من أقاليم الامبراطورية الرومانية .



المبحث الثانى

عن الموسيقى المصرية القديمة فى حالتها الأولى

عن أصل ، وعن مخترع ، وعن اختراع الموسيقى فى مصر القديمة تبعا لما ترويه الروايات الدينية فى هذا البلد - عن الفكرة السامية التى تدفعنا هذه الروايات لتصورها عن الموسيقى المصرية فى طورها الأول ، وكم تصبح هذه الفكرة بعيدة حين نقارنها بالفكرة التى تقدمها لنا ممارسة هذا الفن حاليا - عن الضرورة التى يمليها ذلك علينا لكى نستعيد بشكل موجز ما كانته الموسيقى القديمة ، وبشكل خاص ، ما كانت عليه الأغانى فى عصور وسيطة بين العصرين اللذين التزمنا بدراستهما (أى بين الموسيقى المصرية القديمة فى عهد المصريين القدماء وبين الموسيقى العربية فى مصر تحت حكم العثمانيين - المترجم) .

عند شعب فاضل وجدير بالاحترام ، على غرار ما كان عليه شعب مصر القديمة ، بفضل حكمة نظمه ومؤسساته ، الدينية والسياسية ؛ وفى بلد كانت أنماط الحياة تتباين فى أقاليمه بقدر ما كان النظام العام ، وكانت النظم الاجتماعية ، تخضع فى مجملها لنير القوانين ، وحيث ارتبطت العلوم والفنون الرفيعة والفلسفية بالمذهب المقدس الذى لم يكن بمقدور طبقة الكهان نفسها أن تحدث به أوهى تغيير دونما ضرورة ملحة تفرض ذلك فرضا ، وبدون أن يكونوا قد فوضوا فى الأمر بشكل مشروع ؛ وأخيرا ففى ظل حكومة كان قد استقر عندها أن على الفنون أن تتوقف فى اللحظة التى تكف فيها عن العطاء والإفادة[1] فإن العلم أو الفن ، الذى كان يعلم الناس ترنيم الأغنيات التى كانوا يتضرعون بها إلى الآلهة أو تلك الأغانى التى كانت تخدم أغراض التعليم العام ، لم يكن ليتأسس على مبادىء باطلة متقلبة ، أو لتحكمه وتوجهه قواعد بالغة الصرامة أو تعوزها الدقة .

لم يكن فن الموسيقى بعد قد ابتعد بالقدر الكافى عن نشأته وأصله حتى يكون قد فقد تأثير طابعه الرجولى والسامى ، هذا الطابع الذى استقاه من الطبيعة نفسها عند نشأته ؛ كذلك فإن بعد هذا الشعب عن التجديد أو الابتكار يدفعنا لأن نستنتج ، وكل الأمور هناك تأتى لتدعم رأينا هذا ، أن هذا الفن فى مصر ، قد ظل لوقت طويل ، يحتفظ هناك[2] بطابعه الأصيل .

ومن المؤكد أن المصريين الأول قد كانت لديهم فكرة سامية عن هذا الفن ، فهاهم أولاء ينسبون ازدهار حضارتهم ، بل ازدهار حضارة الشعوب كلها ، إلى الآثار البهيجة للموسيقى وإلى البلاغة الرخيمة والشجية لمشرعهم الأول ، الذى تمكن بفعل جمال أغنياته الباعث على الاقناع ، أن يجتذبهم وأن يستبقيهم إلى جواره ، وان يعودهم على حياة المجتمع ، وأن يجعلهم يتذوقون المباهج التى تجود بها هذه الحياة الاجتماعية ، حين أخذ على عاتقه أن يعلمهم بنفسه كيف يفلحون الأرض ، وحين هيأ نفوسهم لتلقى وتقبل القوانين والشرائع ، « فمنذ أن حكم أوزيريس المصريين ، كما تذكر إحدى رواياتهم القديمة ، فإنه قد خلصهم من الفاقة ومن الحياة الوحشية ، وذلك بأن جعلهم

---

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

(٢) المصدر نفسه .

يعرفون مكاسب (الحياة فى) مجتمع ، فأعطاهم القوانين وعلمهم كيف يبجلون الآلهة ، وحين أخذ يجوب كل الأرض فقد بدأ يمدن أقوامها دون أن يلجأ فى حالة واحدة إلى قوة السلاح ، وإنما هو قد أخضع العامة بأحاديثه السلسة ، والرقيقة مجملا إياها بكل المفاتن الخلابة التى للشعر والموسيقى ، وهذا هو ما جعل الاغريق يعتقدون أن أوزيريس هو باخوس نفسه »[١].

ومع ذلك فمن كان أوزيريس هذا الذى علم المصريين وحضرهم عن طريق أغنياته ، والذى جاب أرجاء العالم كله ، وعلم وحضر كذلك كل الشعوب ؟ إنه فيما يعتقد المصريون هو الشمس التى لا ينظرون إليهافقط باعتبارها مبعث الحرارة والدفء والضوء ، وانما كذلك باعتبارها مصدر المياه ، والتى تنبثق عنها كل العوامل الخيرة التى تخصب الارض وتثريها بألوف المنتجات المفيدة ، وباعتبارها كذلك مبدأ الحياة ومنشأ كل خير : فهى المبدأ الذى فاضت عنه نار العبقرية خالقة الفنون ومبدعة كل ما من شأنه الاسهام فى سعادة الجنس البشرى ، وفى كلمة ، باعتبارها الأصل الذى ينبغى على البشر جميعا أن ينسبوا إليه كل المميزات التى ترتبط بالمجتمع وبالحضارة[٢].

ومع ذلك فقد كان لهذا الإله فى الوقت نفسه عدو رهيب ذو عبقرية شريرة ، كان هو مبدأ لكل شر ، ولا هم له إلا أن ينصب لغريمه المكايد والفخاخ ، وأن يحدث القلاقل ويسبب الاضطرابات وأن يدمر كل خير . لذلك فقد كان لابد من أن توجد قوة أخرى ليس لها من شاغل إلا ان تصارع هذه العبقرية الشريرة ، وأن تتصدى دائما للشرور التى تريد هذه العبقرية الشيطانية أن تصنعها أو أن تصلح من أثر الشرور التى صنعتها بالفعل . ولقد تمثلت هذه القوة فى أخى أوزيريس (كذا) حورس إله الشعر أو النغم والذى أعطاه الاغريق اسم أبو للون (أبو للو)[٣]. وهو نفسه على هذا الأساس الذى يعطيه ديودور نفس الاسم فى الرواية المصرية الأخرى[٤]! « كان

---

(١) جميع أعمال بلوتارخوس الباقية ، الإغريق واللاتين ، لوتيتيا ، باريس ١٦٢٤

(٢) كل هذه الخصائص التى تنسب إلى الشمس توجد فى ترنيمات أورفيوس وفى أغانى هوميروس وكذلك عند بلوتارك فى مقالته عن ايزيس وأوزيريس (انظر الترجمة العربية للدكتور حسن صبحى بكرى ومراجعة الدكتور محمد صقر خفاجة ، سلسلة الالف كتاب ، دار القلم ، القاهرة) .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) Diod. Sic. Biblioth, histor. lib II Cap, 18 pag. 53 .

أوزيريس يحب المرح والبهجة ، والموسيقى والرقص ، وكان يستبقى حوله على الدوام فرقة من الموسيقيين ، كان من بينهم تسع عذراوات كن بارعات فى كل الفنون التى تتصل بالموسيقى ، وقد اسماهن اليونانيون ربات الفنون أو الموسات وكان يرأسهن أبو للون الذى سمى لهذا السبب Musagète [أى قائد أو رئيس ربات الفنون] . ولو لم يكن بلوتارك (بلوتارخوس) قد أخبرنا أن هذا الذى أطلق عليه الاغريق اسم أبو للون كان هو نفسه من يسمى فى مصر باسم حورس (أو هورس) ، لما كان ليشك أحد فى حقيقة أن اسم أبو للون هو اسم يونانى محض ، كما أنه اسم لإله يونانى وليس أبدا اسما مصريا ولا هو اسم إله مصرى . ومن هنا فقد نكون محقين حين نستنتج أن ديودور قد استبدل بالاسم المصرى للمعبود المصرى الاسم الذى كان الاغريق قد اعطوه له ، وان كان هذا الخلط فى الأسماء فى اللغتين المختلفتين يظل إحدى السوءات فى ترجمة مؤلف ما : فقد كان ينبغى عدم إحداث أدنى تغيير فى هذه الأسماء دونما ضرورة ملحة .

وبرغم هذا كله فإن الأمر هنا لا يتصل مطلقا حتى الآن ، باختراع الموسيقى ولا بمخترعها ، ومع ذلك فمن الواضح ان هذه الموسيقى لابد وأنها قد بدأت تتخلق بالضرورة من قبل أن توجد ؛ فمن المحتمل ، طبقا لما تستوجبه هذه الرسوم المجازية أو الرمزية أو هذه التقلبات أو الروايات المقدسة التى انتهينا للتو من ذكرها ، أن الموسيقى كانت موجودة حتى عهد ما قبل أوزيريس الذى رحب بهذا الفن وبسط عليه حمايته واستخدمه هو نفسه بنجاح كبير . أما حورس (هورس) اله الشعر والنغم ، والذى كان يشرف على تنفيذها واستخداماتها فقد يكون – فيما يبدو – هو الأكثر قربا والأشد التصاقا بفن الموسيقى .

وطبقا لما تقرره رواية مصرية قديمة فإن اكتشاف هذا الفن يعود إلى مانيروس[1] Maneros . ولقد رأينا للتو ما كانه أوزيريس الراعى المبتهج لنفنون ورأينا بالمثل ما كانه هورس ، المشرف على العذراوات التسع اللائى أسماهن الاغريق بالموسات أى ربات الفتون واللاتى برعن فى كل الفنون التى تتصل بالموسيقى . ولم يعد يبقى علينا الآن سوى أن نعرف ما كانه مانروس ، مخترع هذا الفن .

---

(١) بلوتارك – المصدر السابق .

يذكر لنا هيرودوت(١) أن المصريين كانوا يطلقون هذا الاسم على من كان الاغريق يسمونه لينوس Linus ، ويضيف أنهم كانوا ينظرون إليه باعتباره ابنا لأول ملوك هذا البلد . وقد ظن العلامة جابلونسكى Jablonski(٢) فى البداية أن اسم مانيروس قد يكون مركبا من كلمتين مصريتين : مينه Meneh أو مانه Maneh وتعنى الخالد وخروتى Chroti ومعناها ابن أو حفيد ، وبذلك نكون بازاء مينه خروتى أو مانه خروتى (لأن المصريين يلفظون حرف الـ E مثلما نلفظ نحن حرف الـ a) ، مما قد يعنى الابن أو الحفيد الخالد . وفى الوقت نفسه فإن جابلونسكى يسترعى الانتباه إلى أن رواية هيرودوت بخصوص مانيروس تبدو كما لو كانت تسوقنا إلى هذا التفسير ، ثم يضيف أن هيرودوت مع ذلك لم يعلق على روايته هذه أية أهمية . ، ثم يورد لنا بعد ذلك ما قاله هيسيخيوس فى شأن كلمة مانيروس ثم فى النهاية يقدم لنا – على هذا النحو ترجمة لنص من مؤلف هيسيخيوس : « **كان مانيروس ، بعد أن تدرب وتلقن الأسرار وتعلم على يد المجوس هو أول من علم اللاهوت للمصريين** » مستبدلا بكلمة Theologêsai كلمة Homologêsais التى نقرؤها فى النص (الأصلى) **لأن هذه الكلمة لم تقدم له فيما يبدو معنى مناسبا** . ومع ذلك ، أفلا يكون بمقدورنا أن نفهم من كلمة Homologesais (التى بدلها) معنى : **الذى جمعهم فى شكل مجتمع ، الذى حضرهم والذى منحهم الشرائع والقوانين** ؟ وقد لا يكون فى هذا المعنى شيئا مجافيا للصواب فى حد ذاته ، ولا هو يتنافر مع ما يخبرنا به كل من أفلاطون وبلوتارك : الأول حين يقول لنا إن كل اغانى المصريين كانت مكرسة لخدمة القوانين وكانت تحمل اسماءها(٣)، والثانى حين يخبرنا بأن مانيروس كان ينظر إليه من قبل المصريين باعتباره الشخص الذى اخترع الموسيقى ! ذلك انه يترتب على المعنى الذى توحى به قولة أفلاطون أن مانيروس بتأسيسه لفن الموسيقى فى مصر قد أعطى – ولابد – القوانين والشرائع للمصريين . وفضلا عن ذلك فمن الممكن أن تكون الرواية نفسها التى تنسب إليه اختراع الموسيقى قد قدمته كذلك باعتباره أول من حضر المصريين

---

(١) Hist. lib II.

(٢) Jablonski, Opuscula, p. 128.

(٣) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .
ومن هنا بلا ريب كان الاغريق يسمون أغانيهم باسم Nomos وهى كلمة تعنى : القانون .

بأغنياته والذى منحهم الشرائع والقوانين ، فهذه فكرة نجدها ماثلة عند المصريين وعند الاغريق ، بل كذلك عند اللاتين ، ومؤداها أن كل الشعوب تدين بمباهج تحضرها وحضارتها نفسها لفن الغناء .

إن ما كان المصريون يقولونه عن أوزيريس ، والاغريق واللاتين عن أورفيوس[1] يمكن أن يقال ، ولأسباب أقوى فى هذه الحال ، عن مخترع الموسيقى ، ذلك أننا نجد هنا ، دون جدال ، ان البشر قد التزموا بتلقى الشرائع والقوانين من واحد من أشباههم ، وبأن يعترفوا به معلما ورئيسا عن طريق الاقناع وعن طريق المباهج الخلابة والطاغية التى للبلاغة ، أكثر منه عن طريق القوة أو العنف . أما هذه البلاغة أو الفصاحة المحفزة للهمة على نحو كبير والباعثة على الاقتناع الشديد ، كانت فى الواقع ، وكما سنرى للتو ، نفس ما أسسته وأقامته الموسيقى الأولى .

وحين يخبرنا المصريون أن مانيروس قد اخترع الموسيقى وأنه قد مات - وكان بعد صبيا - فزعا من نظرة إيزيس الغاضبة والتى اهتاجت من تجرئه على الاقتراب منها سرا ، ليفاجئها وهى تقبل وجه زوجها المسجى ؛ وحين يؤكد لنا هيرودوت أن لينوس الاغريق لم يكن شخصا آخر سوى مانيروس المصريين ، وأن هذا الأخير كان ابنا لأول ملوك مصر ؛ وحين يخبرنا هيسيخيوس أن مانيروس هو أول من حضر المصريين فإن ذلك كله يبدو وكأنه يبرهن لنا بوضوح كاف ، على أن الاغريق قد سعوا لتقليد هذا الرمز المجازى فى أسطورتهم عن لينوس ، حيث يقدمون لنا هذا الأخير باعتباره مخترعا لموسيقاهم ، وأنه هو الذى حضرهم بفضل أغنياته ، لكنه قتل بفعل ضربة سددها إليه هيرقل بقيثارته حين بلغ به الغضب منتهاه - أو على الأقل فإننا نجد الاغريق - على نحو قريب من هذا قد زيفوا ، أو على نحو ما ، قد حاكوا ، فى خفة ، الاستعارات والرموز الفلسفية الحاذقة التى كانت لدى المصريين .

وحيث لا يسمح لنا العقل ، أو قل لأننا لا نجد سببا معقولا ، حتى الآن ، فى

---

(١) ظن علماء كثيرون ان اسم أورفيوس Orpleus يعود لأصل مصرى ، وهو اسم يعنى ، عند قبولنا لفكرة هذا الاشتقاق ، ابن حور (هورس) Ourus الذى يكتبونه على هذا النحو Horus . انظر : - شميت ، الأعمال التى فسرت أثناء العصور القديمة وبصفة خاصة فى العصور المصرية ، الرسالة العلمية الثالثة عن أسماء أو ألقاب أورفيوس وأمنيون ، كارلسروا .

أن نرى فى الشخوص الذين تشير إليهم الحكايات المصرية القديمة شيئا آخر سوى كائنات استعارية أو رموز ، فإننا غير قادرين على أن نجد من الدوافع ما يكفى كى نستبعد التفسير الاشتقاقى لأسم مانيروس ، والذى قدمه جابلونسكى لنا بجعله : ابن الخلودأو ابن الأبدية ، برغم أن هذا التفسير نفسه لا يقدم كثيرا ولا يؤخر ، وان كان يتفق بشكل أفضل مع العقل أو الفهم الذى يمكن أن نتصور به كل الرموز المصرية الأخرى .

وكما قد أطلق على إيزيس التى نراها وسط الموسيقيين ، محبة للغناء والرقص وتجد فيهما بهجتها وسعادتها ، اسم الهة الخير أو جنية الخير ؛ وكما أن حورس رئيس الموسات أو ربات الفنون التسع قد كان ينظر إليه باعتباره إله الشعر والنغم ، فإن بمقدورنا بالمثل ، ان نعطى للعبقرية (أو الجن) الذى اخترع الموسيقى اسم ابن الخلود (أو ابن الأبدية) ؛ وبهذا الخصوص نفسه كان الاغريق يقولون عن أبو للون إنه ابن جوبيتر ، ولم يكن لدى هسيود[1] Hesiode ولا بلوتارك[2] أسباب مخالفة عندما أطلقا على ربات الفنون اسم بنات جوبيتر ؛ بل ان لدينا سببا قويا لكى نستنتج أن المصريين كانوا يعتبرون مانيروس ابن الخلودأو ابن الأبدية أكثر مما كانوا يعتبرونه شيئا آخر . إذ نجدهم يقولون ان هذا الاسم لم يكن قط اسما لرجل[3]، وإنما هو مجرد اشارة رمزية ، وكانوا يستخدمونها عادة بمناسبة بعض الأحداث السعيدة أو أن من المرجح أنهم كانوا يقولون أى ابن الخلود ، أى ابن الأبدية ، كما نفعل نحن حين نقول : يا إلهى ! يا إلهنا القادر ! أو. كما يقول الايطاليون والأسبان سانتا ما دونا ! ، أى يا سيدتنا العذراء المقدسة ! أو كما يقول العرب : يا الله ! كذلك فحين يدعو المصريون مخترع الموسيقى باسم : ابن الأبدية ، وحين يدعون حورس رئيس ربات الفن باسم إله الشعر والنغم وأخ لربة أو جنية الخير ؛ وحين يصورون إيزيس محاطة بالموسيقيين ، تطرب للموسيقى ، فلقد أرادوا بذلك أن يقولوا – ولا ينبغى لنا قط أن نشك فى الأمر-إن

---

(١) Hesiode, Theog. v. 25 et 36

(٢) Plutarque, des Propos des tables, quest. XIII, pag. 436, E.G.

(٣) Plutarque, d'Isis et d'Osiris

The scan begins with "Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)"

الموسيقى[١] هبة سماوية يحكمها القانون والتناغم أو التناسق فى كل جزء فيها[٢] وأنها تنسجم مع كل ما يوجد من خير [أى أنها توجد حيثما يوجد] أو بالأحرى أن كل خير[٣] يشكل [فى حد ذاته] موسيقى ، أى شيئا كاملا ومتناسقا ، أو أى عمل [آخر] من أعمال ربات الفنون .

مع مثل هذه الأفكار حول أصل وطبيعة الموسيقى ، فإن علينا ألا ندهش حين نجد المصريين يولون لهذا الفن مثل هذا التقديس الكبير ؛ فإذا كانوا مدققين لحد الوسوسة وغير متساهلين قط فى اختيار [كلمات] أغنياتهم[٤]، واذا ما وجدناهم قد أباحوا بموجب قوانين أغنيات بعينها ، هى التى بدت لهم الأفضل ، ثم حجبوا عن قصد أغنيات أخريات ؛ واذا كانوا قد ألزموا كل امرىء ، الزاما لا فكاك منه ، بأن يقوم بدراسة الموسيقى وبأن يدرسها بدوره لوقت محدد ، واذا ما رأينا الموسيقى تشكل جانبا من مبدئهم المقدس وتصوغ كل تراتيلهم الدينية ، وكذلك اذا ما وجدناها ، حال انتقالها من المصريين إلى اليونان عن طريق مستعمرات هى — أى هذه المستعمرات — التى حضرت هذا البلد[٥]، قد أحدثت — أى الموسيقى — هناك تأثيرات مدهشة لهذا الحد ، واذا ما ظلت تثير هناك الاعجاب والتقدير طيلة الوقت

---

(١) كان القدماء يقصدون عموما بكلمة موسيقى كل ما هو خير وكل ما يتفق مع الصالح العام . ويستخدم أفلاطون كلمة موسيقى بهذا المعنى ، وكان شعراء الملاحم والبطولات ، وشعراء التراجيديا والكوميديا يعطونها فى أغلب الأحيان معنى مشابها .

(٢) ترتبط الموسيقى بالنظام ، حتى أننا لا نستطيع أن نضع لحنا جيدا ولا أن نقدم (هارمونى) جيدا باصطناع نغمات لا تنسجم فيما بينهما ، وليس هذا وحسب ، بل إن من المستحيل علينا أن نستخدم فى المجال الموسيقى نغمات ذات ترددات غيرمنتظمة أو غير مترادفة (أى متساوية الديمومة) . وقد أشار الاغريق إلى هذه النغمات المتسقة بكلمة enmelis التى لا نستطيع أن نوردها هنا إلا بكلمة mélodique أى نغمة لحنية إذ ليس لهذه الكلمة اليونانية مقابل دقيق فى لغتنا كما أن لغتنا لم تستوعبها بعد ، أما النغمات المخالفة لتلك (النغمات المتسقة) فكان يشار إليها بكلمة ekmelis والتى لا يمكن أن نجد لها مقابلا فى لغتنا إلا كلمة antimélodiqui (أى النغمات غير اللحنية أى النغمات النشاز) .

(٣) استخدم المؤلفون الاغريق القدامى فى بعض الأحيان كلمة موسيقى كصفة تعنى النظام الاسمى أو الأكمل وذلك عند وصف النسق الذى يقوم على أساسه شىء ما ، كما نصف على سبيل المثال النظام الأكمل الذى يلاحظ فى صفوف جيش مصطف لخوض معركة . وسوف يصبح ذلك كله أكثر وضوحا عندما سنشرح فى مبحثنا الرابع ما كانته موسيقى المصريين فى حالتها الأولى .

(٤) انظر فيما بعد المبحث الرابع .

(٥) AESChyl, suppl. init.

الذى كانت لا تزال خلاله فى براءتها الأولى ، فلن يكون اعتباطا إذن ان أفلاطون ، الذى قد كان شاهد عيان (أو شاهد سماع ان جاز التعبير) لا يتحدث عن هذه الموسيقى الرفيعة إلا بقدر كبير من الاعجاب والحماسة .

وفى الوقت نفسه فإن ما يبدو لنا اليوم ، بلا ريب ، أمرا فريدا أو غير مألوف ، ولم يكن يبدو كذلك بالتأكيد فى الماضى ، هو أن المدينة التى أقامت بها أول مستعمرة من المصريين فى اليونان كانت تتشرف بأن تحمل اسم أرجوس Argos[1] والتى كانت فى حروفها المصرية تلفظ إرجو erdjo ؛ وتعنى موسيقار أو من يشتغل بالموسيقى ؛ وانه كان يشار باسم أومولب Eumolpe والتى تعنى المغنى اللطيف أو المحبوب ، إلى البطل المصرى الذى ينازع إريختيون عرش أثينا ، والذى انشأ فى هذا البلد فصلا دراسيا كهنوتيا على غرار مدارس الكهنة المصريين ، وظل أحفاده الذين كان يشار إليهم باسم أبناء أو حفده أو مولب Eumolpides يحتفظون لأنفسهم وجدهم بحق الالتحاق به ، ولعلنا نلمس من ذلك أن ما كان يميز المصريين بصفة خاصة كانت — وعلى وجه الخصوص — هذه الدرجة العالية من الاكتمال أو النضج التى بلغوها فى الموسيقى ، لاسيما فى الأغنيات ، كما لم يكن قد عرف لديهم من لقب أكثر مدعاة للشرف من لقب موسيقار أو مغن[2].

وفى النهاية ، فإن الشيء الذى لابد وأن يجعلنا — بصفة حاسمة — على يقين بأن هذا الفن قد عرف مصر وانتشر بنجاح بالغ ، وبأنه قد تأسس هناك على مبادىء أكيدة هو أن أشهر الموسيقيين الشعراء فى العصور القديمة : ميلامبوس ، أورفيوس ، هوميروس ، موسايوس . ترباندر ، طاليس ، فيثاغورث هم على وجه الدقة الذين تكونوا فى مدرسة المصريين وأن لا أحد غيرهم منذ ذلك الوقت قد استحق ما ناله هؤلاء من التقدير ، ولا تمتع باعتبار يماثل ما كان لهؤلاء من كبير الاعتبار .

---

(١) Jablonski, opuscula, tom. I, pag. 36.

(٢) يبدو أن هذا اللقب (موسيقار ، أو مغن) كان فى واقع الأمر عند قدماء المصريين لقبا يعبر عن بالغ التكريم إذ كان يعطى لحامله حق الصدارة وسط كبار الكهان طبقا لما يخبرنا به كليمانس السكندرى Clément d'Abx . وقد كان الأمر على هذا النحو كذلك فى أوساط اللاويين عند بنى إسرائيل وبين الدرويد druide عند الغاليين ، كما كان الحال يسير على هذا المنوال بلا ريب فى كل مكان .

ولعل الأفكار المسبقة التى ولدتها فينا موسيقانا الحديثة قد ترتفع لاتهامنا بالمبالغة فيما نسوقه الآن ، ولكن العالم كله لا يعرف بلا جدال أن الموسيقى التى نتحدث عنها كانت بالغة الاختلاف عن تلك التى نصنعها اليوم والتى ليست فى واقع الأمر سوى اعتساف للفن يبلغ به مرحلة الفساد .

كانت الحقيقة والجمال والحيوية ودقة التعبير وعذوبته تشكل الموضوع الأساسى للموسيقى القديمة ؛ وكانت البساطة المهيبة ذات الجلال والسامية التى لا يوفرها سوى اختيار موفق تمليه المتطلبات الضرورية وحدها التى للفن - كان هذا كله هو الذى يعطى لسطوة تأثيرها على الدوام هذا النجاح المعصوم والمضمون ؛ أما الزخارف أى تلك النغمات الاضافية وكذا التعقيدات فإن بمقدورها - فيما يبدو - أن تبارك هذه المباهاة المتعجرفة والخاوية للفنان أكثر من أن تبلغ به الهدف الحقيقى للفن . العكس من ذلك هو ما يحدث فى موسيقانا الحديثة ، فإن النغمات الاضافية والتعارضات أو التعقيدات هى على نحو ما عناصر تكوين الفن ، وبدونها لا يكون الفنان فى عين العارف العامى أو المبتذل : أما الحقيقة ، أما الحركة والجمال وعذوبة التعبير ، فصفات أو ميزات ليس لذوقنا الاستعداد الكافى لاستيعابها ، أو حتى المران عليها ، حتى لم نعد نلقى لها كبير بال فى أيامنا هذه . أما فى العصور الضاربة فى القدم فقد كان كل شىء يحمل طابع الوقار والهيبة ، والعقل والحكمة فى حين يبرز كل شىء فى القرون اللاحقة ، وبصفة أساسية فى العصور الحديثة ، طابعا من النزق ، أو هو يكشف عن أبحاث من اللغو ، لا جدوى ولا طائل من ورائها ، تجهد نفسها كى لا تجسم فى النهاية سوى التفاهة .

ليست لدينا موسيقى منذ نحو ألفين إلى ثلاثة آلاف عام ؛ ومع ذلك فحتى لو أن كان لدينا اليوم شىء منها ؟.فمما لا جدال فيه أننا كنا سنلمس - لحد يدفعنا على الاعتراف بالحقيقة - أن الموسيقى الأقدم كانت هى الأكثر جمالا ونضجا ؛ وفى الوقت نفسه ، فإننا نستطيع أن نحكم على الأمر عن طريق عقد المقارنات بين منتجات الفنون الأخرى ؛ ولنأخذ البلاغة على سبيل المثال ، وهى التى كان لها أكبر قدر من الاصهار أو أواصر القربى مع هذه الموسيقى القديمة ، ولنتأمل وحسب ما يميز فصاحة الخطابة عند الموسيقيين عنها عند شيشرون ، وسنرى أن قوة الأسباب والبراهين عند الأول ، قد بزت الأشكال والصور ، فى حين تبدو هذه الأشكال

والصور عند الثانى ، وعكس ذلك ، هى التى سيطرت على الخطابة أو البلاغة حتى أنها تترك كل مقومات الفن عارية دون حماية . كذلك فإننا فى الشعر ، فى الرسم ، فى العمارة ، فى كل شيء ، سوف نجد تباينا مماثلا من نوع مخالف . وكم تبدو روائع أعمالنا فى النحت أدنى مرتبة من (تمثال) أبو للون Pythien(*) من (تمثال) لاوكون Laocon(**) .

إن كل شيء يقدم لنا شهادة لا يمكن ردها على أن الفنون تنأى كثيرا عن غايتها الحقيقية . بينما هى تقترب من عصورنا الحديثة ، وان البشر قد أصبحوا يولون اهتمامهم باساليبها أكثر مما يعكفون على أغراضها ، ولهذا السبب نفسه ، فقد أصبحت هذه الفنون ، بالقدر نفسه ، أقل نفعا وبالتالى أقل مدعاة للتقدير والاحترام . لقد سقطت موسيقانا الحالية من أعلى مراتب الأهمية التى كانت لها فى الماضى ، ولقد تعرت من كل نفوذ لها أو سطوة كانت تمارسهما على التقاليد فى العصور القديمة ، وبصفة خاصة عند المصريين ، حين لا تقدم للناس ، فى حالة الفساد والانحلال التى تزرى بها اليوم وتشوهها ، أو عندما لم تعد تقدم سوى أقل القليل من الوشائج والتى كانت تشيع فيها فى ماضيها القديم : إن الفرق المذهل القائم بين ما هى عليه اليوم وبين ما كانته فى مصر القديمة ، وتلك المسافة الزمنية الشاسعة التى قدر علينا أن نقطعها فى قفزة واحدة لكى نبلغ زمنا يمثل هذا البعد والتى تمثل فى بعدها هذا تلك الحقبة التى نضطر للعودة إليها – إن هذا كله ، بالاضافة إلى ألوف من الأسباب الأخرى كذلك ، يجعلنا ندرك أنه لا مناص لنا عن أن نقدم هنا بعض لمحات عن موسيقى العصور الوسيطة قبل أن نتوسع أكثر من ذلك فى محاولتنا لتبين حالة هذا الفن عند المصريين القدماء : ذلك أن المرء ربما قد لا يعرف (بغير ذلك) كيف يستوعب أو يخفف من هذا التباين والتنافر الباعثين على الصدمة لهذا الحد ، واللذين يبدوان عندما نعقد مقارنة ولو عابرة بين الموسيقى الحديثة والموسيقى القديمة ! فقد يكون بمقدور هذا التناقض ، الذى لم نمل من التنبيه إليه حتى أصبح محسوسا لدرجة كافية أو تزيد

(*) انظر الهامش رقم ٣ ص ٧٦ . (المترجم)

(**) ابن بيرام وهيكوب ، وكاهن ابو للون فى طروادة . وتقول الأسطورة إن أبناءه قد قتلوه خنقا بثعبانين عملاقين . (المترجم)

عن الكفاية ، إذا لم يتم إضفاء بعض الملاءمة عليه ، أن يخنق خيال أولئك الذين تشدهم الاحكام المسبقة ، وأن يلقى بظلال من الشك على ما بقى علينا أن نقوله (فى ثنايا هذه الدراسة) حتى ليبدو أمرا أقل رجحانا .



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المبحث الثالث

عرض موجز لطبيعة الموسيقى ، وبصفة خاصة فن الغناء عند الأقدمين – الغرض الرئيسى لهذا الفن عندهم ، استخدام الغناء الشفاهي التقليدى ،الذى كانت تأخذ به كل الشعوب فى العصور الضاربة فى القدم ، فكرة عن مبتكر وعن ابتكار الكتابة والحروف الهيروغليفية ، وعن النتائج التى نجمت عن ابتكار الحروف بالنسبة لكل من فنى الموسيقى والشعر ، وعن النفور الشديد الذى أبداه المصريون تجاه هذا الفن .

هذه فكرة قد لا نكون بحاجة لأن نلح فيها حتى نجتذب إليها الانظار . وهي أننا كلما رجعنا إلى الوراء باتجاه العصور القديمة ، الضاربة في القدم ، كلما اتخذت الموسيقى طابعها الوقور ، الجاد والنبيل ، وكلما اتسع مداها وزادت سطوتها ! وعلى العكس من ذلك ، فكلما اقتربنا باتجاه العصور الحديثة ، كلما بدأ هذا الفن تدريجيا يفقد من وقاره ومن صرامته ، وكلما أصبح هشا تافها ، ينطوى على نفسه ليتخبط داخل حدود ضيقة . وفيما مضى ، حين كان هذا الفن يرتبط بالشعر فى مبادئه ، بل كذلك بقواعد النحو ، فإنه لم يكن يختلف فى كثير عن البلاغة الحقيقية[١].

فالفعل يغنى ، عند القدماء . كان معناه أننا نعطى للصوت البشرى النغمات الصوتية الأكثر ملاءمة للمعنى الذى تأخذه — ولابد — كل كلمة من كلمات الخطاب[٢]، كان معناه أن نسمع النغمة الشعورية التى من شأنها ، أكثر من غيرها ، أن تحرك القلوب وأن تولد الاقناع وتؤكد الاقتناع ؛ ذلك أن كل خطاب يعد لكى يلقى فى جمهور ، كان ينبغى أن يكون شعريا ومنغما ويعد جزءا **متكاملا** مع الموسيقى[٣]. ومن هنا جاءت العبارة التى كان الشعراء يبدأون بها أشعارهم ؛ إننى

(١) Plat., de Legib, lib II et lib V; de Republ. lib II et lib. III, et in Protagoras
Demosth. orat, de Corona

(٢) Strab. geogr. lib I, p. 16 et 17, gr, et lat., Basilae, 1571, in- fol.

وكل هذا النوع من التنغيم ، أى التغيير فى نغمة أو ايقاع الصوت كان يسمى فيما مضى غناء ، وعلى هذا النحو فإن يوريبيديس فى مسرحية إيفيجينيا (البيتين ١٤٥ — ١٤٦) يسمى الشكايات التى يطلقها الاحساس بالألم اغنيات غير غنائية (أى لا سبيل لأن تغنى على أنغام القيثارة antilyrique) وذلك بالطريقة نفسها التى يسمى فيها مسرحيته الفينيقيات (البيت ٨١٣) تلك الصيحات المفزعة التى ينتزعها الألم بالأغنيات العارية عن الموسيقى . وهى الأمر الذى يعنى ، فى الحالة الأولى أن الأغنية لم تكن محصورة فى نطاق الأغنيات التى تصحبها أو تدعمها أنغام القيثارة ، التى لم يكن ينبغى قط الابتعاد عنها عند القاء خطاب ، وهو يعنى فى الحالة الثانية أن الصوت كان يحدث بفعل وجود فجوات أو مسافات صوتية غير متناسقة وقعا غير مناسب للأذن تمجه الموسيقى . وقد استخدم الشاعر كذلك الفعل يغنى بمعنى أعلن أو نشر أو أذاع ؛ واننا لنجد فى التراجيديات الاغريقية ، بشكل خاص ، أكثر من غيرها نبذا وأفكارا رائعة وأكيدة لما كانت عليه الموسيقى القديمة .

(٣) وهو نفس ما قاله افلاطون بشكل صريح فى جمهوريته ، حين أجرى على لسان سقراط هذه العبارات :

« سقراط : ان الخطابة بلا جدال هى جزء من الموسيقى .

اديمانت : نعم .

سقراط : وهناك نوعان من الخطب : بعضها صحيح وبعضها الآخر مصطنع أو مختلق » . =

أنشد ، إننى أقدم لكم ألحانى . ومن هنا كذلك جاء اسم شعر Poème الذى كانوا يطلقونه على مؤلفاتهم أو مقطوعاتهم ، وهو كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية Piéo وتعنى إننى أصنع ، إننى أنظم بفن (أى باتباع قواعد بعينها) وذلك للتمييز بين هذه المنظومات المدروسة وبين تلك التى تنظم دون فن أى بدون اتباع لقواعد فنية ، أو بينها وبين أحاديث العامة . وهكذا جاءت كلمة ode (وتعنى قصيدة غنائية أو أنشودة) وقد اشتقت من الكلمة اليونانية Odhi ومعناها الغناء ، وهكذا بالمثل تكونت كلمة tragédie[1] (التراجيديا أو المأساة) وهى تشتمل على كلمتين : الكلمة السابقة Othi والتى تعنى ode أى غناء ، ثم كلمة Tragos وهى تعنى التيس bouc لأن الشخص الذى كان يحوز النصر فى أعياد باخوس كان يتلقى مكافأة له جلد تيس ، أى قربة مليئة بالنبيذ ، وعلى هذا المنوال جاءت كذلك كلمات كوميديا Comedie . رابسودى rapsodie ، باليوندى Paliondie ، بسالمودى Psalmodie ، ايبوده epode ، وبارودى Parodie .. الخ(*) ، إذ تتكون هذه الكلمات جميعا من كلمة Odhi وتعنى غناء بالاضافة إلى كلمة أخرى تحدد نوع هذا الغناء ؛ وأخيرا فعلى هذا النحو كذلك

= وهو يقصد بالأولى الأشعار الملحمية وبالثانية الأساطير أو الشعر الرمزى ، وكل بقية الكتاب مخصص لدراسة كل واحد من هذين النوعين من الخطابة ثم يقول سقراط بعد ذلك فى الكتاب الثالث من جمهورية أفلاطون :

« سقراط : يبدو لى أننا قد عالجنا حتى النهاية هذا الجزء من الموسيقى الخاص بالخطابة والأساطير ، لأننا قد استقصينا موضوعات وشكل الخطابة

اديمانت : إننى أرى نفس رأيك .

سقراط : يتبقى علينا إذن أن نتحدث عن هذا الجزء الآخر من الموسيقى الذى يختص بالغناء والتطريب . الخ »

وهكذا يتبدد كل غموض ، فمن الواضح أن أفلاطون كان يعتبر أن الخطابة جزءا متكاملا مع الموسيقى أو متمما لها .

(١) طبقا لما يذكره الاب فاترى Vatri (فى خطبة القيت فى الجمعية العمومية لأكاديمية الآداب والفنون الجميلة ، ابريل ١٧٤٨) فقد تكونت التراجيديا أو المأساة من الشعر الغنائى ، وان كان أفلاطون يظن أنها قد جاءت من قصائد المديح التى كانت تغنى على شرف باخوس . انظر :

Mémoires de l'Academie des inscriptions et belles- lettres, tome. XV, p. 235 et s.

(*) ومعانى هذه الكلمات بنفس الترتيب الذى جاءت عليه هى : ملهاة ؛ قصيدة شعرية ينشدها رواة محترفون (وهى اليوم تعنى منتخبات موسيقية ؛ قصيدة تراجعية : وهى تلك التى يتراجع فيها الشاعر عن شيء قاله من قبل ؛ الترتيل أو الانشاد الرتيب ، الايبودة وهى قصيدة يونانية يعقب فيها بيت قصير بيتا أطول منه ؛ محاكاة ساخرة أو تحريف على سبيل الهذر أو السخرية [المترجم]

جاءت كلمة بروزوديا Prosodhia أى Prosodie نفسها[*] وهى المكونة من كلمتين يونانيتين : pros ومعناها من أجل ، أو لغرض ، و odhia بمعنى الغناء ، لأن هذا الجزء من الأجرومية يشتمل على القواعد التى ينبغى على المرء اتباعها ، كى ينغّم خطابه على نحو جيد ، أى لكى يغنيه جيدا ؛ ذلك أن كلمة accentuer أى ينغم قد جاءت بدورها عن اللاتينية accentus وهى كلمة مركبة من كلمتين : ad بمعنى من أجل و cantus بمعنى الغناء ، وهذه كما نرى ترجمة دقيقة لكلمتى pros و odhi اللتين تعنيان بالمثل من أجل الغناء وهما الكلمتان اللتان تتكون منهما كلمة prosodie أى علم العروض .

وفى واقع الأمر فإن كلمة accentus عند اليونان ، مثلها مثل كلمة prosodia عند الاغريق ، كانت تعنى هذه الحركة التى يرتفع بموجبها الصوت أو ينخفض أثناء إلقاء الخطاب ، طبقا للقواعد التى كانت تجعل من الخطاب ضربا من الغناء ؛ ولهذا السبب أيضا فإن هؤلاء الذين كانوا يعلمون التأليف أو الخطابة ، كانوا يصطحبون معهم أحد العازفين كان ينظم لهم (إيقاع) خطابتهم ، بواسطة آلة موسيقية تسمى tonarion أى صانعة النغم ، اذ كانت هذه تعطى النغمة المبتغاة ، أو كانت تسمى phonasque أى الصوتية لأنها كانت هى التى تقود الصوت أو تهديه ؛ ولقد رأينا كذلك خطباء بالغى التميز عند الرومان[1] كانوا يجدون فى طلب ذلك ، حتى فى الخطب التى يلقونها على الجماهير ، سواء كان ذلك على منصات الخطابة أو فى ساحات المحاكم ، ومع ذلك فلم تكن هذه سوى سوءة ، فقد كانت مجرد سعى لمحض التباهى والفخفخة ، كان يعيبه شيشرون الذى كان يكتفى حسب قوله عندما يلقى خطبه بإحساسه الخاص ، وباستخدام قواعد العروض التى اعتاد الناس استخدامها . ولقد بلغ تعود الناس على هذه القواعد عند الإغريق ، وبصفة خاصة فى أثينا لدرجة أن الصدمة التى كانت تعتريهم عند سماعهم تغيرا فى مقام الصوت ، مخالفا للقواعد

(*) ومعناها علم العروض أو علم نظم الشعر ؛ وتعنى كذلك المنظومة الموسيقية ؛ كما تعنى طريقة العزف أو الغناء وتعنى أيضا المدخل الغنائى . [المترجم]

(١) Plutarque Oeuvres morales, comment il faut refrener la cholère, traduction d'Aymot.

[بلوتارك ، مؤلف فى الأخلاق ، كيف ينبغى أن نقهر الغضب]

المألوفة لم تكن لتقل عما يعترينا اليوم عند سماعنا خطأ لغويا أو نحويا ؛ وحيث لم يكن الاغريق الآخرون يلقون كبير بال لقواعد العروض هذه بنفس الدرجة من الحرص التى كان يبديها الأثينيون ، فقد كان العامة ، حتى من أدنى طبقات الشعب يتعرفون على هؤلاء دون مشقة ، وبمجرد أن يتلفظوا ، عن طريق هذا العيب .

وترجع عادة استخدام آلة موسيقية لضبط واصطحاب صوت الخطباء والشعراء[١] فى الخطب المعدة والتى « جهزت » لكى تغنى ، أى لكى تلقى فى جمهور ، إلى عهد سحيق ، فلم يكن للقيثارة فى أصلها ولزمان طويل للغاية ، من استخدام أو نفع إلا ما تقدمه التوناريون أى صانعة النغم فى عصور لاحقة . وقد يكون من غير المعقول أن نفترض أن هذه الآلة الموسيقية التى ظلت لقرون عدة لا تحمل سوى أوتار ثلاثة ، يبعد كل وتر منها عن الآخر بفاصلة رباعية واحدة (فترة تتكون من أربع درجات) ، قد أمكنها فقط أن تستخدم فى اصطناع أغنية من تلك التى نلحنها نحن بكثير من المهارة ، فلقد كان فن الموسيقى عندئذ بالغ الصرامة شديد الوقار لحد يستحيل معه أن يكون على أقل استعداد لاستيعاب أو تقبل هذا النوع الهش ، والعاطل من كل معنى ، والذى يضحى فيه بالحقيقة وتدفق التعبير وحيويته فى سبيل تحقيق لذة تافهة لا طائل منها ؛ لذة حسية صرف ، اصطنعت لدغدغة الحواس ورخاوة النفس ، تأباها الروح ويمجها العقل ، فهذان لا يقدران على استيعابها على الاطلاق ، فهى قادرة على تشتيت الانتباه بل تغيير مساره بشكل تام وابعاده عن غايته الرئيسية ، والتى – أى هذه الأغنيات – تتعارض كلية مع الغاية التى كانت الموسيقى القديمة تبتغيها .

وحيث لم تكن الموسيقى والشعر والبلاغة (أو الفصاحة) فى العصور بالغة القدم سوى علم واحد ، ووحيد ، يستوعب كل ما يدخل فى دائرة الصوت والكلمة فى الحديث[٢] فقد كان الموسيقيون نتيجة لذلك هم وحدهم الشعراء والخطباء والمؤرخين ؛ وكان يطلب إليهم أن يتمايزوا بخاصياتهم[٣]، وكانوا يكرمون فى معظم

---

(١) كان الشعراء فى العصور القديمة هم فى الوقت نفسه الخطباء والمؤرخين والفلاسفة .

(٢) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتابان الثانى والثالث .

(٣) Plat. de legib II et lib VII; de Rep. lib. III; Io, vel de Furore poetico.

(محاورة إيون ، أو عن الإلهام فى الشعر) .

الأحيان بأن تطلق عليهم ألقاب القديسين والأنبياء ورسل الآلهة . وعلى هذا النحو كان أولئك المكونون لطائفة المرتلين والمنشدين والمغنين والشعراء[*] بين اللاويين عند بنى اسرائيل وبين طبقة الكهان عند المصريين ، وهؤلاء الذين كانوا يشكلون طبقة شعراء الملاحم والبطولات بين الدرويد عند الغاليين ، وهكذا كان تاميريس Tamyris وميلامبوس ، وموسايوس وأورفيوس عند أهل تراقيا ، وفيميوس Phémius وديمودوكوس Dęmodocus وهوميروس وهسيود وأولمب وترباندر عند الاغريق ... وكان كل هؤلاء جديرين حقا بتلك الألقاب التى توجب الاحترام إذ كانوا يقدمون أحداث الماضى[١] ، باعتبارهم أكثر علما بها من الآخرين جميعا ، فى أشعارهم كدروس مستقاة من التجربة ، يخلدون ذكراها دونما توقف ويحتفظون لها على الدوام بالذكرى الوفية ، وينقلون بقدر متماثل وبكثير من القوة والحقيقة حتى تلك الانطباعات التى كانت هذه الأحداث تأتى بها على أولئك الذين أسهموا فيها[٢]، بل لقد كانوا يجعلون الناس يستشعرون مقدما الانطباعات التى كان لابد أن تأتى بها الأحداث التى يعلنون أو يتنبئون أنها ستهدد الأجيال القادمة إذا ما أهملت نصائحهم بتحريض من لا مبالاة آثمة[٣]. لقد كانوا كذلك جديرين بهذه الألقاب لأن أشعارهم زاخرة بالعظات العميقة والحكيمة والمبادىء الرائعة[٤] وتقدم طيلة الوقت دروسا للبشر كان يرجع إليها حين يتصل الأمر بتنظيم مصالح الأمم أو تدبير مصالح الأفراد[٥]، وتهذب الشعوب

= Strabon, geogr., lib I, pag. 14; et lib X, pag. 533, edit. sup. laud.

Aristid. Quint. de Musica, lib II, pag. 74, ienter Music.Auctores septem, edit, Meibom. Amstelod 1752, in 4°

(*) الكلمة الفرنسية المستخدمة فى النص الفرنسى هى Chantres وهذه تعنى كل هؤلاء . وقد أوردنا كل معانيها إذ يتفق ذلك مع السياق هنا . [المترجم]

(١) لأن كل من هو موهوب فى المعرفة لديه علم بأحداث الماضى ويمكنه التكهن بأحداث المستقبل . يعرف فنون الخطب وحلول الألغاز ، ويعرف سلفا العلامات والنذر وأحداث الأزمان » كليمانس السكندرى ، ستروماتا ، الكتاب السادس ، ص ٦٦٠.

(٢) انظر فى الأوديسة ما ينقله الينا هوميروس عن تأثير أغنيات ديمودوكوس وفيميوس .

(٣) انظر فى التوارة الآثار التى كانت تحدثها النبوءات على الشعب اليهودى .

(٤) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى والكتاب السابع .

(٥) ارسطو ، البلاغة الفصل الخامس عشر ؛ Aristid. Quint., de Musica, lib II, pag. 39-79; وانظر كذلك ما ذكرناه حول التماثل بين الموسيقى والفنون التى تقوم على محاكاة الكلام ، الباب الرابع ، الفصل السابع ، حول عالمية الرواية الشفاهية والمغناة ، عند كل شعوب العالم القديم بدءا من البطاركة الأول .

الهمجية[١] وتجعل من طباع الشعوب المتوحشة طباعا رقيقة[٢]؛ وفضلا عن كل ذلك فلقد كانت هذه الأشعار ذات نفع كبير فى تهدئة حوادث العصيان والتمرد ، كما كانت تعمل على إيقاف الانشقاقات بين البشر وعلى تبديد خصوماتهم وعلى إعادة الوفاق والوئام فيما بينهم[٣]؛ كانت هذه الأشعار تدعم النفس وتشكلها على أساس الفضيلة[٤] ؛ وباختصار فلقد كانت كل هذه الأشعار التى تألف منها التراث الشفهى والمغنى ، ولعله هو الوحيد الذى تواتر استخدامه خلال عدد كبير من القرون لدى كل شعوب العالم ، هى الوسيلة الأكيدة والتى لا تخيب ، لكى ينتشر هذا التراث بدون عوائق تهدده ، وبشكل يجعله غير قابل للتحور ، حاملا معه المعرفة بالدين والقوانين والعلوم والفنون[٥].

وفى هذا الخصوص يؤكد لنا بلوتارك دون موارية ، وهو رجل تعد شهاداته ذات وزن ، ومن شأنها أن تضفى بالضرورة الثقة فيما يتصل بالعصور القديمة ، أن القدماء لم يكونوا يستخدمون سوى الشعر وسيلة لتأكيد المعارف ولتثبيتها . وإليكم كيف عبر هذا المؤلف عن ذلك فى مقالته التى عنوانها : عن نبوءات العرافة بيتى Pythie[٦] « يبدو أن استخدام اللغة يتعرض للتغيير على النحو الذى يتغير عليه استخدام النقود ؛ فلكل من هذه وتلك قيم مختلفة فى الأزمنة المختلفة ؛ عندئذ لا يتقبل الانسان إلا ما هو معروف ومتداول : وعلى هذا ، فلقد جاء وقت،لا شك فى مجيئه ، كان الناس فيه يدخلون أو يلحقون كل تأريخ ، وكل علم فلسفى بل كل فعل أو مثل بسيط وباختصار كل ما يحتاج لأن يبين بفعل نغمة صوتية أكثر وقارا ، بالشعر

---

(١) أرسطو وأرستيد كنتليان ، شرحه ؛ بلوتارك ، مقالات فى الاخلاق .

(٢) بلوتارك ، نفس المرجع : فيما ينبغى على الفيلسوف أن يناقشه مع الحكام . ص ١٣٤ .

(٣) بلوتارك ، عن الموسيقى ، ص ٦٦٢ ؛ أفلاطون ، القوانين الكتابين الثانى والثالث ، بروتاجوراس .

(٤) بلوتارك ، عن الموسيقى ، ص ٦٦٤ ؛ وقد جاء على لسان سقراط فى حوارية فيدون تأليف أفلاطون بشكل صريح : إن الفلسفة ليست سوى موسيقى رائعة أو بنص عبارته « الفلسفة هى الموسيقى فى قمتها » ؛ وفى الكتاب الثالث من الجمهورية يقول أفلاطون كذلك : « الفيلسوف دون غيره هو الموسيقى » .

(٥) فى بيت من الشعر شبيه بتلك التى نتحدث عنها قال ثيوجنيد Théognide :

أنشودة الخالدين هذه ترددها الأفواه

(Théognide, Sentent, V. 18)

(٦) **Plutarchi, Chaeronensis opp. moralia, Tom II, de pythiae oraculis, p 406, B,C,E, gr. et lat. G. X ylands interprete, lutetiae, 1624, in- fol.**

والموسيقى إذ كان الإيقاع والغناء يعدان سمة من السمات التى رسختها الخطابة . وهكذا فإن ما لا يكاد يدركه (اليوم) سوى القليل من الناس ، كان كل الناس (فى الماضى) يفهمونه بيسر ، بل يطربون لسماعه فى شكل أغنيات ؛ فلقد كان الرعاة والفلاحون وقناصو الطيور ، كما يذكر بندار Pindar ، بفضل الدربة والسهولة اللتين توفرتا لهم فى هذا الوقت فى مجال الشعر ، يهذبون الأخلاق على صوت القيثارة وعن طريق الأغانى ، وكانوا ينصحون باللجوء إلى الحكايات الرمزية والأمثال ، بل لقد كانوا يخضعون الأدعيات التى يتضرعون بها للآلهة ، وأناشيد الحرب أو النصر ، لكل من الوزن والايقاع ، تصطنع بعضا منها عبقرية حاذقة ومرحة فى حين يأتى البعض الآخر (عفو الخاطر) وطبقا للعادة السائدة — ولهذا السبب فإن أبو للون لم يمقت الأناقة والزينة عند النبوءة ، بل لم يشأ أن يزيح عن الإثفية (وهى ركيزة ذات ثلاثة قوائم يوضع عليها القدر أو الاناء) ربة الفن التى كانت تشرفه (بحضورها) ، وإنما هو ، فضلا عن ذلك قد شجعها إذ كان محبا يسعى جاهدا إلى الطبيعة الشعرية ، بل إنه هو نفسه ، حين تعلق بها ، كان يثير همتها ويستثير قريحتها بفعل تصورات أو أفكار سامية باعتبارها شيئا جميلا وجديرا بالإعجاب . ومع ذلك فحيث طرأ تغيير فى الأخلاق مصاحب فى الوقت نفسه للتغير الذى انتاب الاقدار والأذواق ، فقد بدأت العادة تحث على استبعاد كل حشد (لا طائل منه) ، فدعت إلى الابتعاد عن الشعر المتخذ شكل الحلقان وإلى البعد عن الزينات الذهبية والمعاطف الباذخة ، لقد اجتذت خصل الشعر الطويلة وابطل الكوثرن (الخف الذى كان الممثلون يمتدونه قديما على المسرح) . وسرعان ما اعتاد الناس ، مستخدمين الحكمة والعقل ، على محاربة البذخ بسلوك طريق الاعتدال والزهد وجعلوا حليتهم أو زينتهم بسيطة متواضعة هاجرين السعى وراء صلف وعجرفة لا نفع من ورائهما . هنا وبعد أن تغير شكل الخطابة بدورها . انتقل التاريخ **بعد أن نزل عن مكانه فى مركبتها** ، من الشعر إلى النثر ، وأخذ ما هو حق يتميز عما هو خرافى بفعل هذا الأسلوب الشعبى (النثر) . وحيث تفضل الفلسفة الوضوح وحيوية التعلم على هذه الأشعار التى توحى بالفزع والتى تنظر إليها على اعتبار **أنها** قد عفا عليها الزمن ، فقد استبدلت بهذه الأشعار فى مصنفاتها أسلوبا يخلو من الوزن والايقاع »[1].

---

(١) العبارة التى كتبناها بالأسود : حدها تتكرر بنفس الطريقة على وجه التقريب عند سترابون ، كما =

ودعما لما يخبرنا به بلوتارك فى هذا النص ، قد نستطيع أن نقدم هنا عددا كبيرا من البراهين ، لكننا سنكتفى بأن نذكر الوقائع التالية :

كانت القوانين عند أبناء كريت تكتب منظومة فى أبيات من الشعر ، وكانوا يغنونها ويلقنونها لأولادهم ليغنوها كيما تحفر فى ذاكرتهم بأسهل الوسائل . أما القوانين التى منحها خاروناس Charonas لأهالى ثوريوم فى اليونان الكبرى فكانت مدونة بالمثل فى أبيات من الشعر ، وكانت معدة لكى يتم غناؤها على أنغام الموسيقى ؛ أما الأثينيون فقد كان لديهم ما هو أكثر من ذلك بكثير ، حتى أنهم اعتادوا أن يغنوا أثناء مآدبهم ، وطبقا لرواية أرسطو[١] فقد اعتاد الأجاتير Agatyras فى عصره على تداول قوانينهم عن طريق الأغانى ؛ كذلك كان التورديتان Turditans الذين كانوا يعيشون فى عصر سترابون[٢] ، والذين يعودون بالعصور القديمة لقوانينهم إلى ستة آلاف عام فلم يكونوا ينقلونها إلا عن طريق أشعار مغناة ؛ وإذ كان الهنود ، إذا كان لنا أن نصدق هذا المؤلف نفسه ، يجهلون فن الكتابة كلية فقد كانوا يثبتون معارفهم نتيجة لذلك عن طريق أغنيات يرددونها بأصواتهم ، كذلك يخبرنا سترابون مرة ثالثة أن الفرس القدماء اعتادوا ألا يحتفلوا بآلهتهم وأمجاد أبطالهم إلا عن طريق اشعار مغناة ؛ وعلى صعيد آخر لم يكن للجرمان ، طبقا لما يقوله تاسيت Tacite والغال طبقا لما يرويه سيزار من حوليات تروى تاريخهم إلا أغنيات شعراء الملاحم عندهم . وقد كان الشعراء حتى عصر هوميروس لا يزالون يكتفون بغناء أشعارهم دون أن يكلفوا أنفسهم عناء كتابتها ، بل لقد حرم ليكورج أن تدون قوانينه حتى لا يتم انتشارها أو انتقالها إلا عن طريق الأغانى ولكى تستوعبها الذاكرة على نحو لا سبيل لمحوها بعد ذلك ؛ ولقرون عدة لم تكن المعارف تدون إلا فى شكل أبيات من الشعر ، ليتيسر غناؤها ، ولقد حرر سولون فى أبيات شعر مماثلة مؤلفاته الكثيرة التى وضعها فى كل فروع المعرفة ، ويروى أنه كان قد أخذ على عاتقه أن يكتب بهذه الطريقة نفسها تاريخ سكان سواحل

= سنرى بعد ذلك . أما الاختلاف الوحيد الذى قد نجده بين هذين المؤلفين حول هذه النقطة فهو أن بلوتارك ، إما مجاملة منه لعصره ، واما لأنه قد ظن الأمر على هذا النحو ، يعتقد فيما يبدو أن هذا الانتقال من الأسلوب الشعرى إلى النثر كان نافعا أكثر منه ضارا ، لكن سترابون يقف من الأمر موقفا مخالفا .

(١) Arist. Problem, sect, XIX, quoest. 28

(٢) Strab. Geogr, lib III, de Boetica.

الأطلنطي، وإذا كان هو لم يتم هذا العمل ، فإن أفلاطون الذى استحوذ عليه هذا الأمر نفسه قد عالجه نثرا .

ولم يحدث إلا فى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد أن بدأ كادموس Cadmus وفيريكيويس (السورى) وهيكاتيوس Hécatée فى تقطيع أوصال الوزن الشعرى ، ثم بدأوا حثيثاً يعملون على تقريب أسلوب الخطابة الذى كان منظوما وموزونا من هذا الأسلوب غير المنتظم الذى أطلق عليه اسم : النثر[١] ؛ وطبقا لما يقوله سترابون[٢] ، وهو يتفق فى ذلك مع بلوتارك ، فقد كان هؤلاء هم أوائل من عملوا على إنزال الخطابة من المكانة السامية التى كانت تشغلها قبل ليهبطوا بها إلى حالة الانحدار والمهانة التى نجدها فيها الآن .

إن الانسان لا يكاد يتصور ، بداءة ، كيف استطاع الشعر أن يوجد قبل النثر ، وكيف فضل الناس الأثر الشفهى والمغنى على الأثر المكتوب ؛ كما أن المرء ليصدم إذ يرى الشعوب القديمة تعاف أو تلفظ فنا مثل فن الكتابة الذى بات الآن عربة العلاقات الاجتماعية بالغة الأهمية ، فى حين أنهم ، فيما يتصل بفن الموسيقى الذى لم يعد الآن سوى زينة فارغة للغاية ، كانوا يولونه تقديرا يبلغ مراتب التقديس . وأنهم لم يترددوا فى أن يدخلوا فى إساره الصلوات والأدعيات التى كانوا يضرعون بها إلى

---

(١) « النثر كلام مرسل ، غير خاضع لقانون الوزن ؛ ذلك أن القدماء كانوا يقولون ان المنثور (من القول) مرسل ومباشر : ولهذا يقول فارو إنه تبعا لبلاوتوس فإن النثر الممتاز هو النثر المباشر ، ولهذا أيضا يقال إن النثر هو الكلام غير المقيد بوزن والمرسل فى (أسلوب) مباشر .

ويقول آخرون إن النثر قد سمى بذلك (الاسم) لأنه منثور متفرق أو لأنه يندفع ويتحرك بحرية أكثر رحابة ولا ينحصر فى حدود معينة (كالشعر) . وعلاوة على هذا فمن المعروف أنه كان هناك منذ وقت طويل اهتمام لدى قدامى الأغريق ، كما هو الحال لدى الرومان ، بالشعر أكثر من النثر ؛ ذلك أن كل المؤلفات قديما كانت تدون شعرا ؛ غير أن الاهتمام بالشعر صار إلى ازدهار مؤخراً . وكان أول من كتب لدى الإغريق كلاما منثورا هو فريكيويس السورى ، أما أول من مارس لدى الرومان الكتابة بالكلام المنثور فكان أبيوس كايكوس (فى خطبته) ضد بيّروس ؛ ومنذ ذلك الوقت حتى الآن ، كتب آخرون بالكلام المنثور » .

إسيدوروس هسباليسيس ، الأصول ، الكتاب الأول ، فصل ٢٦ ، الفقرة ١٢ ، بازل ، ١٥٥٧ .

(٢) Strab on, Geogr. lib I.

الآلهة . وهو نفس ما فعلوه بالنسبة للقوانين التى أصدروها وبالنسبة لكل المعارف الإنسانية التى كانوا يرون أن من المفيد نشرها .

وإن عقولنا التى أضناها الاهتمام بكل ما ترى ، لا تستطيع أن تدرك إلا بمشقة بالغة أفكارا تتعارض كلية مع تلك الأفكار التى تعودنا عليها ؛ وإذ ينسى المرء أن الموسيقى ظلت لزمان بالغ الطول فن التعبير عن أفكار البشر ، بقدر كبير من الرقة والحيوية ، فإنه لم يعد يلمح ، بعد ، تلك الوشيجة التى كانت تربط بينها فيما مضى وبين فن الخطابة والشعر[١].

ولكم يجد الانسان نفسه مدفوعا على الدوام ، وعلى الرغم منه ، إلى النظر إلى هذه الفنون الثلاثة باعتبارها كانت على الدوام منفصلة ، وباعتبار أن من الواجب عليها أن تظل كذلك . لكن المرء لا يحكم عليها على هذا النحو إلا متأثرا بهذه الحالة من العزلة التى دفعها إليها منذ زمان طويل للغاية ، هذا المسار الخاطىء الذى اتخذه كل فن من هذه الفنون حين انفصل عن الآخرين ، وحين ظل يتباعد أكثر فأكثر ، وكل يوم ، عن الغاية المشتركة التى قضت بها الطبيعة عليهم ، ثلاثتهم ، الا وهى تعليم البشر والتخفيف من غلواء عواطفهم وتهذيب أخلاقهم ، لكنا ، ما إن نواجه هذه الفنون فى حالة نضجها أو تمامها الأول حتى نعود لا نجد فيها سوى فن واحد ووحيد ، يتشكل من اندماج حميم لكل وسائلها ، ثم ما إن نتفحص بعد ذلك تلك السوءات التى جرتها عادة الكتابة حتى تتوقف دهشتنا ، وسرعان ما يقتنع المرء بأن هذه الحالة الأخيرة للفن لم تكن أقل إجحافا وإيذاء فيما يخص تقدم العلوم والفنون ، عنها فيما يتصل بعملية الحفاظ على الأخلاق الحميدة .

إنه لأمر يخرج عن نطاق كل شك حقا فى أنه لو أن الانسان لم يستخدم فن الكتابة لاحتفظ لوقت طويل بعادة الرواية الشفهية والمغناة ولما ترك الأسلوب القديم ، الشاعرى الموزون ذا الايقاع ، ولما كانت قد وهنت عادة تناغم الايقاع فى أبيات الشعر ، وهو الأمر الذى تحافظ عليه الأغنية وترعاه على الدوام ، والذى يجعلنا نشعر بقوة المعانى بشكل أفضل فى الوقت الذى نحس فيه برقة وجمال ايقاع الأسلوب ؛ ولما

---

(١) بلوتارك ، مقالات فى الأخلاق ، أحاديث المائدة ، الكتاب السابع ، السؤال الثامن ، ص ٤١٩ ؛ الطبعة المشار إليها سابقا .

كان الناس قد فكروا قط فى أن يستبدلوا بهذا الأسلوب النبيل ، الراقى والمتناغم ، أسلوب النثر المستكين ، الهابط والسوقى ، والذى لوث ودنس العلوم على نحو ما، إذ أصبح الأمر، بسبب هذا التدهور الذى اعترى الأسلوب، فى متناول الكافة ! فلم يكن للعلماء الزائفين أو أنصاف العلماء أن يشوهوا ، بفعل ما يرتكبونه من أخطاء ، تلك المبادىء التى لم يكونوا هم (لو ظل الأسلوب على حاله من السمو) فى حالة تمكنهم من فهمها من تلقاء أنفسهم وبدون أن يتم تنويرهم على أيدى رجال حكماء ومثقفين ؛ ولما كان الناس قد شجعوا هؤلاء على أن يصدروا ما يشاءون من أحكام جسور متهورة فى أمور كان ينبغى عليهم أن يحترموا أسرارها وأن يحفظوا مكنوناتها ، ولما كان قد واتاهم ذلك الاندفاع الخالى من كل حيطة حين شاءوا أن يخضعوا الدين والقوانين لنزوات خيالهم المشوش ؛ وأخيرا لما كان المرء قد رأى الاضطرابات تنتشر فى المجتمع ، وهى التى ظل سببها منذ ذلك الوقت هو المجون والانحلال والتمرد ضد القوانين .

ومع ذلك فلنرجع البصر عن هذه الاضطرابات المحزنة ، والتى انتهينا نحن أنفسنا من استشعار تأثيراتها المفزعة ، لنطل على مساوىء ليست نتائجها بالأقل نحسا وخطورة وان كانت تمسنا عن بعد أكبر .

أليس مما لا يقبل الجدل أنه لو لم يكن استخدام الكتابة قد عمل على توقف استخدام الرواية الشفهية لما كانت الأغنية لتصبح فنا متميزا عن الشعر والخطابة ، ولما كانت لتبتعد كثيرا عن المبادىء التى كانت تربطها بمبادىء الكلمة المنطوقة . أما الشعر ، وهو يرتبط على الدوام بالأغنية ، فما كان ليفقد المزايا التى كان يستمدها من التعبير والايقاع اللذين يزيدنا الصوت احساسا بهما[1] ولظل الشعر والموسيقى يمارسان على الدوام ما لهما من سطوة خيرة على الروح ، يستمدانها من ارتباطهما الحميم ربما من طبيعة وسائلهما نفسها ، ولظلا على الدوام جديرين بنفس التقدير الذى كان الناس يولونه إياهما من قبل، وأخيرا لما كان لدينا سوى تعليم أصيل ، **حقيقى** وأكيد ، يهيئه لنا أناس يبعثون على الاحترام بقدر ما هم يثقفون ، والذين — حيث هم خاضعون لقوانين الدولة ، وتحت رقابة القضاة أو الولاة ، بل والجمهور نفسه — لن يدرسوا إلا ما قد يناسب كل إنسان أن يعرفه ؛ ولن يكون علينا عندئذ أن نخشى مغبة

---

(١) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب العاشر .

انتشار مبادىء ضارة وخبيثة ، بشكل سرى ، مستفيدة من سكوت المجتمع ، حيث تظل تبذر فى صمت بذور الشقاق والفتنة . وليس هناك ما يبرهن بشكل أفضل على حكمة المصريين فى هذا الصدد ، ويجعلنا نستشعر الدوافع التى كانت تحدو بهم أن ينأوا عن الكتابة سوى الأفكار التى نوردها هنا لواحد من ملوك مصر القدماء ويسمى تحام Tham[١]، والذى قاوم وهو فى عاصمته طيبة[٢] كل السوءات التى تجرها الكتابة ، حين تحدث إلى تحوت Theuth (تحوتى) مبتكر الحروف الهجائية[٣] عندما تقدم الأخير إلى بلاط هذا الحاكم يطلب الاذن بادخال استعمال هذه الحروف فى تنظيم أحوال ملكه ، محبذا استخدامها باعتبار أن منبر الكتابة هذا أفضل الوسائل لتقوية الذاكرة ولنشر العلم[٤] ؛ فرد عليه تحام بهذه الكلمات « أى تحوتى يا شديد الولاء والاخلاص ، هناك شيء آخر حرى بأن تراعيه عند تدوين المؤلفات الفنية ، شيء لابد من أن نعرفه قبل أن نصدر حكما سليما على الفوائد أو المساوىء التى سوف يجلبها فن الكتابة لمن يستخدمونه ؛ إنك يامن هو أب لحروف الهجاء تتذرع ، طبقا لعاطفتك نحو هذه الحروف ، بأفكار هى عكس للأثر الذى لابد لها أن تحدثه ؛ ذلك أن استخدام هذه الحروف ، حين يؤدى إلى إهمال تنشيط الذاكرة الخصبة ، سوف يبذر بذور النسيان فى عقل من سيستعيرونها ؛ فلسوف يستريح هؤلاء على هذا النحو ، إلى ما ستقدمه لهم الحروف فى مبناها الخارجى ولن يستوعبوا فى عقولهم بعد الأشياء [المعرفة] فى ذاتها ، وهكذا فإنك قد ابتكرت الوسيلة التى تستدعى الذاكرة

---

(١) يقال إن هذا الملك كان يعبد منذ وقت طويل فى طيبة تحت اسم الإله آمون .

(٢) كانت هذه المدينة تسمى فى اللغة المصرية أمونو Amon- no (Jerom XLVI, 25) أو هامونو Hamon- no (Ezech. XXX, 15)أو نو آمون No- Amon (Nahum III, 8) وهو ما يعنى أملاك أو إقطاعية آمون ، وقد ظن البعض أن هذه الشخصية هى شخصية شام نفسه ، الابن الأكبر لنوح . والذى كان من نصيبه مصر وسوريا . ولعل ما دفع إلى هذا الظن هو أن سان جيروم قد كتب اسم Cham (شام) على هذا النحو : Ham وان كان جابلونسكى ليس من أنصار هذا الرأى . انظر للمؤلف الأخير : le Pantheon AEgyptiarum أى معبد كل الآلهة المصريين ، الكتاب الثانى ، الفصل الثانى ص ١٧٦ ، ١٧٧ .

(٣) لابد ان كليمانس السكندرى (Storm. lib I, p. 303) عند حديثه عن هذا الملك الذى تقدم إليه تحوتى ، كان قد القى نظرة على نص أفلاطون الذى سبق لنا أن أشرنا إليه . ويذكر كليمانس السكندرى ، من بين رجالات مصر الذين بجلتهم بلادهم ووضعتهم فى مصاف الآلهة : هرميس الطيبى Hermes le thébain واسكولاب ممفيس ESculape de Memphis.

(٤) أفلاطون ، محاورة فايدروس أو عن الجمال .

وليست تلك التى تحفظها ، وإنك [بهذه الوسيلة] ستقدم لتلاميذك آراءنا فى العلم أكثر من أن تعطيهم المعرفة ، فهم عندما سيقرءون كل شيء ، دون أن يقودهم فى ذلك مدرس مثقف غزير المعرفة ، [لأنه بدوره معتمد على ما هو مدون وليس على ما تحتفظ به ذاكرته] فلسوف يبدون أمام العامة من الناس فى شكل من يعرفون الكثير فى حين أنهم لن يكونوا عندئذ سوى جهال ، وهكذا يصبحون أكثر تنافرا مع المجتمع لأنهم لن يكونوا قد تبحروا فى العلم ذاته بل سيكونون مخدوعين بالفكرة التى سيكونونها عن أنفسهم [عن غير حق] ».

إذن فلدوافع مشابهة ظلت كل الشعوب القديمة تحتفظ لوقت طويل بعادة الرواية **الشفهية** أو المغناة ، أى أن إبقاءهم على هذا التقليد لم يتم فقط بفعل العادة ؛ فمن الواضح على الأقل أن عادة الرواية الشفهية كانت هى الأولى [أو السابقة على الكتابة] وأن تاريخها يعود إلى منشأ المجتمعات الأولية ، وأن كل الشعوب قد استوحتها بفعل الطبيعة (دون ابتكار) ، ما دامت هى الطريقة الوحيدة التى عرفتها الشعوب ، والتى كانت ما فتئت تعرفها كل الشعوب فى العالم القديم أو الجديد على حد سواء ، والتى لم تخرج قط عن شكلها الحضارى الأول . وإذا كانت الأمور تسير على هذا النحو ، وإذ كانت هذه الرواية **الشفهية** قد غدت هى موضوع موسيقى القدماء المصريين ، ثم تطورت فيما يتصل بأسلوب الكلمة المنطوقة أو بالنسبة لتنغيم أو تلحين الأغنيات ، على يد شعب عاقل مثقف على النحو الذى كانه الشعب فى مصر القديمة[1] فقد لزم الأمر أن يكون لهذه الرواية الشفهية بالضرورة على الرواية المكتوبة أو المدونة ، نفس المزايا التى يقدمها رسم الأشياء أو الصور التى يستطيع أن يقوم بها خطيب جيد .

وإذا كانت هذه الرواية **الشفهية** قد نالت هذا الاحترام الكبير من جانب

---

(١) « الهنود جنس غنى بسكانه المزارعين ، حدوده شاسعة وموقعه بعيد عنا جهة الشرق ، على مقربة منه انثناءة المحيط ومشرق الشمس فى فلكها الأول من أقصى الأرض فوق المصريين العلماء ، واليهود المولعين بالخرافات ، والنبطيين التجار ، والأرساكيديين ذوى الأردية الفضفاضة ، والايتوريين الفقراء فى الثمرات ، والعرب الأثرياء فى العطور »

لوكيوس أبوليوس ، الأزاهير ، الكتاب الأول ، ص ٤٠٧ ، لوتيتيا ، باريس ، ١٦٠١ .

[عن اللاتينية]

الشعوب القديمة ، فذلك لأن هذه الشعوب جميعها قد تشربت نفس المبادىء ، ولأن هذه المبادىء بعد أن خرجت من منبعها [مصر] قد انتشرت فى كل بلدان أوربا وآسيا ، التى أرسل إليها المصريون البعثات ، فعلى يد هؤلاء المصريين فى الواقع تلقت غالبية الشعوب المبادىء الأولية للدين والقوانين والعلوم والفنون .

إن فن الكتابة نفسه قد اخترع فى مصر برغم أنه أقصى أو كان مكروها فى البداية ؛ ذلك أنه من الجلى أن تحوتى المصرى هو الذى ابتكر الحروف[1]؛ وعندما لم يتمكن من حمل الملك تحام على استخدامها ، قام هو نفسه بنقل معرفتها إلى الفينيقيين ، فكانوا أول من أعجبوا بها ثم نسب هؤلاء لأنفسهم فضل ابتكارها ؛ بل

---

(١) لاحظنا فوق منشآت أثرية كثيرة فى مصر العليا ، بين الأشكال المنقوشة أو المحفورة التى تزدان بها الجدران ، وجود شكل لرجل له رأس كلب ، يمسك بيده اليسرى عصا طويلة أو مقياسا مثنيا من أعلاه حيث نراه يعلق عند هذا الطرف العلوى شيئا قريب الشبه بفانوس ، ويمسك بيده اليمنى إبرة أو مخصفا أو مثقابا يضعها على هذه العصا أو هذا المقياس الذى يبدو أن به كلابات تتجه من أعلى إلى أسفل . وقد ظننا أن هذا الشكل قد يكون صورة رمزية لعطارد الذى يصفه هورا بللون Horapollon على هذا النحو (Hierogl . 14).

« ما الذى يبغى توضيحه من يقومون برسم قرد له رأس كلب ؟ إنهم حينما يظهرون القمر أو الكرة (الأرضية) أو الحروف الأبجدية أو القربان أو الغضب أو السباحة ، فإنهم يرسمون قردا له رأس كلب . (يظهرون) القمر ... الحروف الأبجدية لأنه كانت توجد – فى اعتقاد المصريين – أمة وجنس من القردة ذوى رأس الكلب كانت تعرف الحروف الأبجدية . ومن أجل هذا فإن من كان يدخل إلى معبد مقدس للمرة الأولى كان (يرتدى ما يجعله فى صورة) قرد ذى رأس كلب ، وإذ ذاك يقدم له الكاهن لوحا كتابيا ، وفى الوقت نفسه قلما من البوص ومحبرة ؛ وهذا دون شك لكى يقدم الدليل على أنه يرسم الحروف الأبجدية أو على أنه ينتمى لذلك الجنس من القردة ذوى رأس الكلب ، الذين يفقهون الحروف الأبجدية ، وعلى ذلك فإنه يقوم برسم الحروف الأبجدية فى ذلك اللوح الكتابى . وفضلا عن ذلك فإن هذا الحيوان كان مقدسا لدى (الإله) ميركوريوس (عطارد) المشارك فى كل الحروف الأبجدية (أى فى كل صنوف المعرفة) » .

ويخبرنا كليمانس السكندرى ، الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٣٣ ، فى معرض حديثه عن هذا الموظف المنوط بالطقوس المقدسة فيقول : « وبالتالى فإن كاتب المقدسات وهو الموظف الذى يقوم بنسخ السجلات المقدسة ، لديه ريشة للكتابة على رأسه وكتاب بين يديه ومسطرة فيها محبرة للكتابة يبرز منها قلم من البوص كى يكتب به » .

ملاحظة : الأوصاف التى يقدمها كليمانس السكندرى هنا عن المحبرة (أو المقلمة) التى تصنع على شكل مقياس ، والتى كان قدماء المصريين يستخدمونها والتى كانت تضم الحبر والقلم المصنوع من الغاب المخصص للكتابة ، يمكنها أن تنطبق على أدوات الكتابة التى يستخدمها المصريون المحدثون .

إن تحوتى ، وليس بمقدور أحد أن يشكك فى ذلك ، هو نفسه الشخص الذى يطلق عليه سانشونياتون ، مؤرخ هذه البلاد،اسم تاءوث Taaut ناسبا إليه اختراع الحروف والرسوم الهيروغليفية ؛ ذلك ان اسم تحوتى Theuth كان يلفظ بطرق مختلفة طبقا لاختلاف اللغات وتعدد اللهجات المحلية التى يمر الاسم من خلالها ، ومع ذلك فمن السهل التعرف عليه فى غالبية التحريفات التى تناولته . وهو على الدوام ، وفى كل الأحوال ، مخترع الحروف الهجائية بأسماء تحويت (بسكون على الياء) Thoyth ، أو تحوت Thoth ، أو تحات Thath ، أو تاءوث Taaut أو Thaauth ، أو ثوث (أو توت) Thouth أو سوت Soth ، أو سوتن Sothen ، أو سوتين Sothin ، أو تيس Tis ، أو ديس Dis الخ ؛ وإن كان كل شيء يدفع على الاعتقاد بأن هذا الاسم كان فى أصله صفة تشير إلى موهبة أو كفاءة المبتكر ، أكثر منه اسم علم يدل على شخص بعينه[١].

وقد جعل الاغريق من هذا الاسم نفسه ، فى لغتهم ، هرميس Hermes وهو كذلك صفة لمعنى من هذا النوع ؛ ويقدم لنا أفلاطون،فى مؤلفه كارتيلوس Cartylus أو **مقالة فى المعنى الحقيقى للكلمات**،الاشتقاق اللفظى لهذا الاسم الاغريقى ، فهو يعنى تبعا لما يقول : **الشخص الذى اخترع فن [كتابة] الكلمة المنطوقة ، أو الخطيب الرائع المتميز**[٢]. ويبدو من ظواهر الأمور ، ان تحوتى قد سمى على هذا النحو على يد المصريين ، لأن الروايات القديمة كانت تشير إليه باعتباره **قد قام بدراسته الرئيسية فى التآلف النغمى أو الهارمونى وفى الخاصية التعبيرية التى للأنغام**[٣]. وفى واقع الأمر ، فقد كان تحوتى يكرم كإله فى مصر[٤] لأنه قد قام بتحليل الحركات المختلفة والمردودات المتباينة لعضو الكلام ؛ ولأنه قد ميز هذه المردودات عن بعضها البعض بأن حدد لكل منها إشارة خاصة ليكون من هذه الاشارات فن الكتابة ، ولأنه أسس

---

(١) انظر إيامبليخوس ، عن أسرار عبادات المصريين ، المقدمة ؛ وانظر كذلك جابلونسكى : معبد كل الآلهة المصريين ، الكتاب الخامس ، فصل ٥ ، فرانكفورت ، ١٧٠١ .

(٢) وقد وجد زويجا عن أصل المسلات ، Zoega (De orig. obelisc. sect IV, pag. 211, 1797 in- fol)

ان اسم هرميس مشتق من كلمتين مصريتين Er- emi وتعنى آبا العلوم Pater scientiae

(٣) Diod. sic. Bibblioth. hist. lib I. cap. 16, p. 48.

(٤) Plat. Philebus

كل هذه الاشارات على أسس ثابتة ، وبسر استخدامها بفعل قواعد لا تتزعزع يتكون منها علم القواعد أو النحو . ومن هذه الزاوية كما نرى فإن كلمة هرميس تشير بوضوح إلى كفاءة تحوتى ، أو أنه من الأرجح ان الاغريق لم يفعلوا سوى أن ترجموا إلى لغتهم اسم المصرى الذى اخترع الحروف والبيان ، كما قد فعلوا بخصوص أسماء الالهة المصرية الأخرى التى قاموا بعبادتها [مع إعطائها أسماء إغريقية] .

لكننا لنجهل ما ان كان اسم عطارد الذى كان يترجم إليه منذ ذلك الوقت اسم هرميس ، يعنى ، من ناحية الاشتقاق اللفظى ، الشىء نفسه كذلك ؛ ومع ذلك فمن المؤكد أن المؤرخين اللاتين ، وبصفة خاصة هوراس وأوفيد وبروبرس قد كرموا فى هذا الاسم [عطارد] اسم الشخص الذى اخترع الحروف الهجائية[1] والبيان والتمارين الرياضية . وهى فنون لم تكن فى الأصل تنفصل عن الموسيقى ، تلك التى كان لابد لها أن تقود وتهدى خطوها .

ومع ذلك فإن البيان والموسيقى والالعاب الرياضية قد سبقت فن الكتابة بالضرورة ؛ وعندما لا نجد شهادة ما تدعم هذا الرأى فإن إعمال الفكر وحده سوف يهدينا إلى ذلك ، فالفنون الثلاثة الأولى قد أدى إلى ابتكارها ، ما تولده احتياجاتنا نفسها من دوافع طبيعية ؛ أما الفن الأخير فيفترض وجود علاقات اجتماعية سابقة وواسعة لحد لا يمكن معه احتواؤها بما يمده لنا الصوت [الكلام المنطوق] من عون محدود .

وعبث ما قد يحاجوننا به من أن أفلاطون ، فى حواريته تيماوس ، أو بالأحرى هذا الكاهن المصرى الذى أدار فيلسوفنا الحوار على لسانه فى مقابلة مع سولون ، يؤكد أن البشر كانوا قد عرفوا الكتابة وتعودوا عليها وبأنهم حفظوا منذ عهود لا تعيها ذاكرة الانسان ، كل ما هو جدير بالحفظ أو التسجيل وأن الكهان الذين كانوا

---

(١) يعطى بلوتارك هذا الاسم أيضا إلى الشخص الذى ابتكر الحروف الهجائية فى مصر ؛ ويحدد أو ببيان Oppien فى الأبيات الآتية عطارد على وجه التحديد باعتباره مخترع البيان .

« ان عطايا الموسيات وأبوللون هى حقا الأعذب (الأناشيد) فى حين أن ميركوريوس (عصرد) قد منح (البشر) مجامعهم ؛ والمسابقات العنيفة »

بلوتارخوس ، عن صيد الأسماك ، الكتاب الثانى ، وما بعدها

منوطين بهذا الواجب كانوا يعرفون صنوفا عدة من فنون الكتابة[١]: اثنتين منها كانوا يستخدمونهما فى أغلب الأحيان وتسمى إحداهما الكتابة المقدسة أو الهيروغليفية[٢] أما الأخرى فتسمى الكتابة الشعبية.[الديموطيقية] ؛ فكل ذلك كلام لا يهدم قط الأدلة التى قدمناها عن أسبقية الرواية الشفهية والمغناة على الرواية المكتوبة ، وعن المقاومة التى أبديت لوقت طويل ضد ادخال الرواية المكتوبة فى مصر أو فى أى مكان آخر من العالم القديم . ومن جهة أخرى فإننا لا نستطيع أن ننظر إلى الهيروغليفية على اعتبار أنها تنتمى إلى العصور الضاربة فى القدم ، حيث أننا لا نزال نرى فى النوبة منشآت أثرية بالغة القدم من العمارة المصرية ، تخلو تماما من النقوش الهيروغليفية بل من أية نقوش من أى نوع ؛ وبالمثل فإن الأهرام تخلو بدورها من أى أثر لحرف هيروغليفى أو لنقش من أى نوع سواء فى داخلها أو فى خارجها ، كما أن التابوت الحجرى الذى تضمه الحجرة المسماة غرفة الملك فى الهرم ، هى كذلك ملساء وعارية من أى زخرف . واذا كان التابوت الذى نراه فى المسجد المسمى جامع سانت اثناز فى الاسكندرية ، يزخر ، عكس ذلك ، بالنقوش الهيروغليفية التى نفذت بشكل بالغ الاتقان فلأنه [ينتمى لزمن] لاحق لزمن تشييد الصروح الأولى التى انتهينا من الحديث عنها ، وهى فترة لم تكن الهيروغليفية قد عرفت بعد فيها قط ؛ ولسبب أقوى ، فإن الحروف الهجائية التى لابد أن تكون آخر ما تم ابتكاره ، من كل الكتابات ، لا ينبغى أن تكون قد عرفت عند المصريين الأوائل .

والآن ، فلعل هذه المناقشة تدعو إلى الظن ، لأول وهلة ، أننا قد ابتعدنا عن موضوعنا الرئيسى ، ومع ذلك فإننا عن طريقها قد أزلنا أكبر الصعوبات التى كان

---

(١) لاحظنا وجود كتابات مائلة أو سريعة وأخرى هيروغليفية من أنواع عدة فى أماكن متفرقة وبصفة خاصة فى أحد الكهوف فى جبل سيوط ، وكان مدخل هذا الكهف مرهقا وضيقا للغاية ، ودلفنا إليه بصحبة السيد البارون فورييه ، زميلنا فى شعبة العلوم والفنون بالمجمع العلمى المصرى .

(٢) إليكم ما نقرؤه فى شقفة سانشونياتون التى أشار إليها يوسيبدس فى كتابه Preparation évangiliques الكتاب الأول ، الفصل الخاص بالكهنوت الفينيقى ، ص ٣٦ ، يونانى ولاتينى – باريس ، ١٦٢٨ : « وكان لميزور Misor ابن يسمى تاعوت Taaut وهو الذى اخترع العناصر الأولية للكتابة ، والذى يسميه المصريون تحور Thor ، ويطلق عليه السكندريون اسم تحويت Thoyth ويسميه الاغريق هرميس » ثم بعد ذلك يضيف المؤلف نفسه ، « وبعد أن جسد الاله تاعوت بالفعل أورانوس Uranus ، شكل كذلك صورا لكورنوس Cornus وداجون Dagon والآلهة الأخرى ثم صنع السمات المقدسة للعناصر أى الهيروغليفية .

بمقدورها أن تعوق مسيرتنا ، وعن طريقها كذلك تلاشت كل الشكوك فيما يتصل بطبيعة وغرض الموسيقى القديمة . وعلينا الآن أن ندرك أن السبب المبدئى لانماط هذا الفن [بعد ذلك] قد كان بالضرورة هو السبب الذى استبعدها عن الفنون الأولى الداخلة فى نطاق الصوت ، وذلك حين حادت عن المبادىء التى تربطها أو تدمجها بالكلمة المنطوقة ؛ وهو كذلك السبب الذى أضاع عليها حق مصاحبة الرواية [أى نقل الأفكار والأخبار] وهو الذى حرمها من أجمل مجالاتها واستلب منها كل ما للفن من سطوة ، وأرغمها على البحث عن مجالات جديدة القت بها إلى الحضيض وحطت من شأنها ؛ وهو أخيرا ، حين حاد بها عن غرضها الأصلى ، قد جعلنا نتخيل تلك الفكرة الأولية عن هذا النوع من الموسيقى الاصطناعية ، التى طمح فيها الانسان لأن يحل محل الآلة الطبيعية والحية التى للصوت ، آلات أخرى تتكون من أجسام لا حياة فيها ، وعارية بالتالى من كل شعور أو تعبير ، وان كان بمقدورها أن تستجيب لما عليه خيال الفنان من نزوات بالغة التطرف ؛ أو بمعنى آخر فإن الدوافع نفسها التى حدت بقدماء المصريين أن ينفروا من استخدام الكتابة كوسيلة للرواية أقل ثقة وأكثر خطرا ، هى التى استوجبت منهم كذلك أن يلفظوا الموسيقى الآلية باعتبارها أقل قدرة على تحريك مشاعر الروح ، فليس هذا الأمر من خواصها ، وباعتبارها أقل قدرة كذلك على السمو بالنفس البشرية والايحاء إليها بالمشاعر العظمى ، ثم باعتبارها أخيرا – أى الموسيقى الآلية – لا تبغى إلا أن تحيد بالفن عن وجهة أو غاية الحقيقي ، وباعتبار ألا خاصية لها إلا إتلاف الاخلاق الفاضلة ؛ ولكى نبرهن على كل ذلك ، فإنه لم يعد ينبغى علينا الآن إذن ، إلا أن نواصل متابعة النهج الذى اختططناه لأنفسنا .

المبحث الرابع

أصل أو منشأ الموسيقى فى مصر طبقا لروايات التاريخ وللروايات الشائعة . البنية الفلسفية لهذا الفن . طابعه فى شكله الأول . مكوناته . طريقة تعلمه وممارسته . والأغراض التى كان يستخدم فيها فى العصور الأولى . الأبنية الجديدة بالاعجاب التى كانت للشعر المغنى والتى يستطيع المرء طبقا لها أن يحكم على روعة الموسيقى عند المصريين القدماء .



والآن ، إليكم كيف يفسر لنا ديودور الصقلي[١] عند حديثه عن القرون الأولى من حضارة المصريين ما كان يشتمل عليه فنا الموسيقى والشعر ، ذلك أن أحدهما لم يكن لينفصل عن الآخر فى ذلك الوقت ، أو أنهما كانا بالأحرى يكونان — كلاهما — فنا واحدا ووحيدا : « كان أوزيريس يكن تقديرا كبيرا لهرميس (عطارد) إذ تعرف فيه على بصيرة حادة فى اكتشاف الأشياء التى بمقدورها أن تسهم فى اسعاد الحياة البشرية ، ويقال ان هذا الشخص ، هرميس أو عطارد ، كان أول من حدد نطق كلمات اللغة العادية ، وأعطى أسماء لكثير من الأشياء التى لم يكن لها من قبل اسم وابتكر الحروف[٢]، وعلم عبادة الآلهة ، وتقديم الذبائح والأضحيات ، وقام بالملاحظات الأولى عن مسارات النجوم ، **وكذلك عن التناغم الصوتى أو الهارمونى الذى للنغمات وعن خاصياتها التعبيرية** ؛ واخترع الرياضة البدنية وقام بتدريس فن تقليد حركات الجسم برشاقة وإيقاع ، **ووضع ثلاثة أوتار فى القيثارة التى ابتكرها ، محاكيا فى ذلك فصول السنة الثلاثة**[٣] ، **وحصل بهذه الوسيلة على ثلاث نغمات الحادة والغليظة والوسطى ، ومثل الحادة بالصيف والغليظة بالشتاء والوسطى بالربيع**[٤] ، وهو أبو البيان عند الاغريق[٥]، ومن هنا جاء اسمه هرميس[٦]» .

---

(١) Diod. Sic. Bibloth. hist. lib I, cap. 16

(٢) يجعل ترتزيس Tzetzés من عطارد مبتكر الحروف ومعاصرا ، ليس فقط لأوزيريس ، وإنما كذلك لنوح وباخوس فى الأبيات التى نقرؤها له فى الخليادة الرابعة Chiliade IV ، الكتاب الثانى البيت ٨٢٥ وما بعده :

ميركوريوس (عطارد) هو من لقب بالمصرى المعظم ثلاثا ،
وكان معاصرا لأوزيريس ونوح وديونيسوس ،
وهو الذى أوجد العبادة لله واخترع صور الحروف .

(٣) لا تنقسم السنة فى مصر إلا لثلاثة فصول : الربيع والصيف والشتاء ، وليس بها خريف قط ؛ وليس من قبيل الحشو ان نلاحظ أن الموسيقى تتفق فى هذا التقليد الذى تتبعه مع الفلك ، إذ ستتكشف لنا بعد ذلك أدلة كافية عن هذا الاتفاق ، فى التعليم نفسه ، عند المصريين .

(٤) نجد وصفا مشابها للقيثارة التى كانت لأبو للون فى أحد أهازيج أورفيوس وعنوانه :

Apollinis Suffimentum manna

أى : المن هو بخور أبو للون

(٥) ، (٦) لن نتوقف هنا لكى نشرح ما إن كان من المحتمل أن يستطيع رجل بمفرده أن يبتكر وحده الكثير من العلوم والكثير من الفنون فى القرن الأول من الحضارة فى مصر ، ثم يقوم بعد ذلك بتعليم البيان للإغريق ، فى الوقت الذى نرى فيه أن التقدم فى معارفنا لا يكاد يحرز خطوة واحدة كل قرن . وقد أوضح العلامة جابلونسكى هذه النقطة بشكل كاف فى مؤلفه Pantheon AEgyptiorum, part. V, cap. 5 (معبد كل الآلهة المصريين) ، =

إن الأمر لا يتصل هنا ، كما رأينا ، بمولد اللغة أو نشأة الموسيقى ، فهذه وتلك تستمدان أصولهما بالتأكيد من الصيحات الناشئة عن احتياجاتنا[١] وعن عواطفنا أو انفعالاتنا[٢] ؛ لكن الأمر يقتصر هنا على فن القول وفن الغناء ، أو بالأحرى فإن الفعل **يقول** يعنى أن الانسان يعبر عن أفكاره بالكلمات ، أما الفعل **يغنى** فمعناه أنه يعبر عن مشاعره بالنغمات ، ومن اتحاد هذين الفنين جاء الشعر .

ومع ذلك فمن المحتمل ألا يكون أسلوب ديودور المقتضب قد سمح له ، فى النص الذى انتهينا من إيراده ، بأن يدخل فى تفاصيل المحاولات الأولى التى بذلت قبل التوصل إلى تكوين أو تشكيل الفنون التى يشير إليها [وبالشكل الناضج الذى كانت عليه فى عهده] ، فما دونه المصريون عن هذه الأمور لم يكن مسهبا دون شك حتى يستوعب ذلك كله ؛ وفضلا عن ذلك ، فحيث كان ديودور يريد الالمام بكل تاريخ العالم [منذ نشأته] وحتى عصره ، فلم يكن بمقدوره أن يحشد عددا كبيرا للغاية من الوقائع فى حيز هو على هذا القدر من الضيق والذى حصر نفسه فيه ، أو أن يتوسع كثيرا فى الوقت ذاته حول كل شيء . أما أفلاطون فإنه فى واقع الأمر قد قدم باسهاب وتفصيل كبيرين ما يذكره هذا الشعب حول الأساليب التى اتبعها ذلك الشخص الذى اخترع فن اللغة ، ويلمس المرء من ذلك أن هذا الفن فى مبدئه كان يرتبط بوشائج مصاهرة وثيقة للغاية مع الموسيقى ، ومع ذلك فإننا نلمس هنا وجود فجوة واسعة بين المحاولات الأولية التى جازف فيها الانسان بالمحاكاة وبين الزمن الذى تكونت للفن فيه قواعد هذه المحاكاة ، ذلك أن اللغة لم تكن هى الأخرى فى منشئها إلا فنا من فنون التقليد[٣] وهى لا تزال كذلك حتى اليوم فى كثير من الحالات . وقد جاء على

= حيث نظر فى مؤلفه بأكمله إلى الإله توت أو تحوت Thoth باعتباره هرميس عند الاغريق ؛ ويكفينا ان نعرف هنا أن هذه الأشياء قد اخترعت فى مصر وأنها قد وجدت هناك قبل أن تعرف فى مكان آخر تبعا لرأى يجتمع عليه كل المؤلفين القدماء .وهكذا ، فلتكن هذه الابتكارات ثمرة أبحاث رجل واحد فى مدى حياته القصيرة ، أو لتكن ثمرة ملاحظات وتجارب عكف عليها عدد كبير من الأجيال خلال قرون عديدة ، أو حتى خلال ألوف من السنين ، فإن المتفق عليه بشكل عام أنها قد تمت فى مصر ، وليس لنا الحق فى أن ننشىء رأيا مخالفا .

بخصوص اشتقاق هذا الاسم ، انظر محاورة أفلاطون : Cartylus وما سبق لنا أن قلناه فى هذا الصدد .

(١) أفلاطون ، عن القوانين ، الكتاب الثانى ؛ لوكريتوس ، عن طبيعة الموجودات ، الكتاب الخامس ، بيت ١٠٢٢ وما يليه .

(٢) بلوتارك : أحاديث المائدة ، الكتاب الأول ، السؤال الخامس أو القضية الخامسة . ص ٣٦٥ .

(٣) أفلاطون ، محاورة كراتيلوس أو الفهم الصحيح للمسميات .

لسان سقراط فى مؤلف افلاطون الذى عنوانه فيليب : « ان الصوت لا نهاية له ، ولكن هذا الاكتشاف قد جاء عن طريق إله أو على يد رجل مقدس كما يروى الناس فى مصر عن شخص يدعى تحوتى ، كان هو أول من لاحظ فى هذه اللانهاية الحروف المتحركة (أو الحركات الصوتية) باعتبارها ليست نغمات واحدة ولكنها نغمات أو حركات متعددة ، ثم لاحظ وجود حروف أخرى لها بدورها نغمات محددة ، مع أختلاف طبيعتها عن طبيعة الحركات الصوتية ، وعرف ان لهذه الحروف بالمثل عددا محددا ، وهو الذى ميز كذلك نوعا ثالثا من الحروف التى نطلق عليها اليوم اسم الحروف الصامتة أو الخرساء ، وبعد هذه الملاحظات قام بفصل الحروف الخرساء أو العارية من أى نغم حرفا حرفا ، وبعد ذلك صنع الشيء نفسه بخصوص الحروف المتحركة (أو الحركات الصوتية) والحروف الوسيطة ثم بعد أن حصر عددها بهذه الطريقة اعطى لكل واحد منها جميعا اسم عنصر، وفوق ذلك ، فحين استبصر تحوتى أن لا أحد منا سيكون بمقدوره ان يتعلم أى حرف من هذه الحروف على حدة دون أن يعرف الحروف جميعا ، فقد تخيّل الرابطة التى تربط بين هذه الحروف باعتبارها كلا واحدا ، وبعد أن تمثل ذلك كله باعتباره مجموعة وحدة واحدة ، فإنه أعطى لكل ما قام به اسم النحو أو الأجرومية معتبرا كل ذلك ، كذلك ، فنا واحدا » . ومع ذلك فإن على المرء أن يستشعر أن عملا على هذه الدرجة من التجريد ، وتحليلا بمثل هذه الدقة والرهافة والصعوبة يفترض بالضرورة وجود ملاحظات كثيرة تمت من قبل ، وسلسلة طويلة ومتعاقبة من المحاولات وتجربة ضخمة تم اكتسابها من قبل ، وهذا ما لا يستطيع أن يتصوره إلا العقل وحده .

فلنحاول إذن أن نلقى نظرة خاطفة على المحاولات الأولية التى قادت إلى الكشف الذى حققه تحوتى [أو هرميس] أو عطارد عن الهارمونى أو التناغم الصوتى وعن الخاصية التعبيرية التى للأنغام ، ولسوف تجعلنا هذه النظرة الخاطفة نتفهم بشكل أفضل تلك الدوافع التى كانت توجه المصريين عند تشكيل الفن الموسيقى ، وفى اختيار الوسائل التى اتبعوها لإحداثها ، وكذلك فى الاستعمال الذى اختصوها به .

تذكر الروايات المتواترة فى مصر[١] « ان الناس كانوا يحيون فى البداية حياة

---

(١) ديودور ، المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٨ ، ص ٢٦ .

متوحشة ، وانهم كانوا يذهبون ، كل بمفرده ، ليأكلوا دونما إعداد ، الفواكه والأعشاب التى كانت تنمو تلقائيا دون جهد من جانب البشر : وفى الوقت نفسه ، فلما كانت تهاجمهم الحيوانات المفترسة فى غالبية الأحيان ، فإنهم سرعان ما استشعروا الحاجة للعون المتبادل ؛ وحين تجمعوا على هذا النحو ، بفعل الخوف فقد اعتادوا على بعضهم البعض فى مدى قصير ؛ وقبل ذلك ، لم يكن لهؤلاء سوى أصوات مختلطة غير واضحة النبرات والنغمات ، لكنهم بمجرد أن نطقوا عدة نغمات متمايزة أو واضحة ، قد تبدت لهم احتياجات مختلفة حتى توصلوا فى النهاية إلى أن يحددوا ، بهذه الطريقة ، كل شيء ؛ وحيث كان هؤلاء يصيحون وهم فى شكل عصب صغيرة ، وحيث كانت كل واحدة من هذه العصب الهائمة تلفظ الكلمات طبقا لما يطرأ على بالها [وتطلق من الأسماء على النحو الذى يخطر على عقلها] ، فقد باتت هذه العصب لا تتحدث لغة واحدة ومن هنا تعددت اللغات واللهجات ».

وليس هناك من يجادل فى أن الملاحظات الأولى للانسان [أى الأمور التى بدأت تسترعى انتباهه] ، كانت محكومة باحتياجاته ، وحيث أن العلاقات التى بدأت تربطه بأقرانه قد شكلت له بدورها حاجة لا محيص عن إشباعها ، وهى حاجته فى أن يظل على الدوام على صلة بهم وأن يفهمهم ويكون مفهوما لهم ، بافتراض أن هذا الانسان (البدائى) — ومن المعقول أن نفترض ذلك — قد كان تام التكوين منذ نشأته ، متمتعا بكل المواهب والكفاءات الطبيعية فى أعضاء جسمه وفى ذكائه ، فقد كان على هذا الانسان ان يفعل وعلى نحو أفضل بكثير ، هذا الذى ترى الناس يفعلونه كل يوم لأطفالهم ، قبل أن يكون هؤلاء قد أمكنهم بعد أن يميزوا الأشياء بوضوح وبأعضاء لا تزال غضة لم تنضج بعد ، وبأحاسيس غير متمرسة ، وذكاء لما يزل بعد محدودا للغاية ، كان عليه أن يصغى بانتباه **لأولئك الذين كانوا يكلمونه فى العادة أكثر من غيرهم** بغية أن يفهم ما كانت تعنيه التغييرات المختلفة التى تعترى أصواتهم ، ثم ليلاحظ بعد ذلك الأثر الذى كانت تحدثه فيهم صيحاته وما كانت تحدثه صيحاتهم فيه ؛ وكان من الضرورى أن تكون الخطوات الأولى فى تقدمه سريعة ، إذا ما حكمنا على ذلك من واقع الخطوات التى يتقدم بها الأطفال ، فهؤلاء ، حتى من قبل أن يستطيعوا أن يلفظوا كلمة واحدة ، يتوصلون بشكل مباغت للغاية إلى تمييز أمهم أو مربيتهم — عن طريق الصوت — من بين كل الأشخاص الآخرين المحيطين بهم ؛

وما دام هؤلاء الأطفال يتفهمون تعبيرات هذه أو تلك ، ويجعلون الغير يفهمونهم ، وما داموا كذلك يعبرون بشكل جيد عن احتياجاتهم وما داموا يتحكمون فيمن حولهم بفعل الصرخات التى يطلقونها على حسب إرادتهم بل فى كثير من الأحيان وفق نزواتهم ، وما داموا فى النهاية لا يلبثون أن يتسامروا بدرجة كافية مع هؤلاء الأشخاص ، وكم تستطيع العناية الإلهية العاقلة أن تقيم تواصلا أو تنشىء تراسلا حميما مخلصا بين قلوبنا وخلجات مشاعرنا ، كى ترغمنا ، على نحو ما ، على اقتسام المسرات والآلام بعضنا مع بعضنا الآخر ، وأن تهيئنا كى نتبادل العون فيما بيننا .

إذن فلقد كان على الناس كذلك من قبل أن يتوصلوا إلى التعبير عن أفكارهم عن طريق الكلمات ، أن يشيروا دون لبس أو غموض إلى الأشياء بأسمائها ، وأن يحشدوا انتباههم للتمييز بين ما كان يعبر ، فى صوت قرينهم ، عن الترحيب وما كان يعبر عن الموجدة ، بين ما كان يعلن عن بعض غضب وبين ما كان خاصا بنبرات السرور والترحيب الخ الخ .. هكذا إذن نراهم قد درسوا ولابد الخاصية التعبيرية التى للأصوات والنغمات وأنهم جاهدوا للوقوف عليها كى لا يسيئوا فهمها ، وكى يستخدموها فى الوقت المناسب ، وبشكل مفيد فى العلاقات التى كانت بينهم ، وأخيرا لكى ينجحوا فى نقل المشاعر التى يريدون أن يوحوا بها لأشباههم بطريقة حية .

من هذه الدراسة تكون فن التعبير عن طريق الصوت ، أى فن الغناء الذى يسبق ، ترتيبا على ذلك ، فن القول ، ولذلك فإن الفن الأول ؛ بكل ما قد كان له من الكمال وما له من حقوق على الفن الثانى ، هو الذى قاد الخطوات الأولى للغة المنطوقة حين تكوّن وصحبها معه فى خطوات تقدمه ، ثم ما لبث أن هجرها أو فارقها بمجرد أن كف الشعور عن أن يكون على وفاق مع الفكر ، وحالما أصبحت للعقل لغة تختلف عن لغة القلب والوجدان .

وإنه لشقاء كبير دون شك ، أن يمكن للمرء هكذا أن يسىء استخدام أفضل الأشياء ! لكن هذا البلاء أمر لا ينفصم عن الطبيعة البشرية ، فها هو ذا الانسان يستخدم ذكاءه لإتلاف كل شيء ولاساءة استخدام كل ما يدخل فى نطاق استخداماته ، بنفس الطريقة التى سبق له بها أن استخدمه فى البداية ، كى يصلح من كل الأمور ، وكى يطور كل شيء ؛ وهو فى هذا المجال كذلك يشبه الطفل الذى

ينتهى به الأمر ، حين يمل من التسلى بألعابه ، بأن يلقى بها بعيدا عنه ، وبأن يركلها بقدمه ، وفى أن يحطمها فى أحيان كثيرة .

وعلى هذا فإن الانسان بحاجة لمن **يقوده** حتى فى استخدامه لاكتشافاته هو ، بنفس القدر الذى يحتاج فيه لمن يقوده وهو يستخدم ملكاته الفيزيقية والعقلية[١] . ولهذا السبب فإن قدماء المصريين قد كرسوا ، بفعل قوانين خاصة[٢]، مبادىء فنى الرقص والموسيقى ، بالعناية نفسها التى أولوها فى إرساء مبادىء الحكم والدولة والمؤسسات بالغة الأهمية[٣]، وهذا ما يؤكده لنا أفلاطون بطريقة بالغة الموضوعية ، فلقد كان هذا الفيلسوف طبقا لرواية ديودور الصقلى ، وكثيرين غيره[٤]، قد أقام لوقت طويل ، ولقدر كاف ، فى مصر لكى يدرس بها الفلسفة والسياسة وكل العلوم المقدسة ، وقد تبحر فى ذلك كله فى مدرسة كهان هذه البلاد تحت إشراف أكثر أهل طبقة الكهنوت شهرة فى ذلك الوقت ، والذى كان يلقب بنبى ممفيس فى عهد سشينوفيس[٥]، وعلى نحو ما فعل فيثاغورث فى عهد أونوفيس ، وأودوكس فى عهد شوتوفيس ، وكان هذا الأخير رجلا متبحرا للغاية فى معرفة الكتابات الهيروغليفية[٦]، ولهذا السبب كان المصريون أنفسهم على يقين من أن أفلاطون قد نقل الكثير من مبادئهم وضمنها فى مواضع عدة فى قوانينه وجمهوريته[٧]، وهو الأمر الذى يعطى

---

(١) أفلاطون ، كراتيلوس أو الفهم الصحيح للمسميات ، المؤلف نفسه ، بروتا جوراس ؛ المؤلف نفسه ، نياتيتوس ؛ المؤلف نفسه ، عن القوانين ، الكتاب الأول والثانى والسابع ؛ المؤلف نفسه ، الجمهورية ، الكتاب الثالث ؛ المؤلف نفسه ، خارميديس ؛ أرسطو ، الريتوريقا ؛ المؤلف نفسه ، فن الشعر ؛ لوكيانوس ، التدريبات الريتوريقية ؛ لوكريتوس ، عن طبيعة الموجودات ، الكتاب الخامس ، أبيات ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ؛ أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، ص ٦٣١ .

(٢) أفلاطون ، عن القوانين ، الكتابان الثانى والسابع .

(٣) يرى علم الاشتقاق اللغوى بشهادة بعض القدماء دون شك أن الموسيقى لا تختلف فى شىء عن الأسرار الدينية .

(٤) ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، فصل ٩٦ ؛ بلينوس التاريخ الطبيعى ، الكتاب الخامس والعشرون ، فصل ١ : عن أصل فنون السحر ؛ لوكانوس ، الحرب الأهلية ، بيت ١٨١ وما يليه ؛ بروبرتيوس ، الاليجيات ، الكتاب الثالث ، الاليجية ٢٠ ؛ كليمنس السكندرى ، الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٢٩ ؛ أينياس جازى ، الفلاسفة الأفلوطونيون المسيحيون ، ثيوفرواستوس أو عن بعث النفوس الخالدة والأجساد ، محاورة مترجمة عن اليونانية إلى اللاتينية ، ف ٣٧٧ ، ٣٧٣ ، مكتبة الآباء القدامى ، المجلد الثانى .

(٥) كليمانس السكندرى ، ستروماتا أو الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٠٣ .

(٦) Plutarque, de l'Esprit familier de Socrate.

(٧) ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، فصل ٩٨ .

لشهادته وزنا كبيرا فيما ينقله إلينا عن الموسيقى فى مصر القديمة ، وهو كذلك الأمر الذى أوحى لنا بكثير من الثقة بألا نخشى من أن ننقل عنه ، وألا نتردد من أن نستعير عن هذا الفيلسوف غالبية الأفكار التى نقولها حول هذا الفن .

وطبقا لما يذكره أفلاطون(١) فقد أحس المشرعون الأول لمصر بأن الأمر لم يكن يقتضى حتى يسعد البشر فى مجتمعاتهم ، إلا ضبط مشاعر اللذة والألم عندهم ، أو كبح جماحها ، وقد أدرك هؤلاء المشرعون ألا شيء أكثر صلاحية فى هذا الصدد من ادخال الاعتدال والتنظيم على تعبيراتهم المختلفة سواء فى الصوت أو فى حركات الجسم فى مناسبات المسرات والآلام ، وبالاضافة إلى ذلك فقد عرفوا أن اللذة وثيقة الصلة بما يحدثه التناغم (الهارمونى) والايقاع من شعور ؛ وإذ كان هؤلاء على يقين بان هذا الشعور كان واحدة من النعم التى أنعم بها أبو للون وربات الفنون للبشر(٢) كطريقة سهلة وملائمة ومضمونة لتصويب ، أو توقى السوءات التى ترتبط بشكل حميـم بالانفعالات الجموح ، والضارة على الدوام بكل من التناغم الذى ينبغى أن يسود حياة الفرد والمجتمع ، ومن هنا تتولد كل الشرور ؛ واذ كانوا على يقين ، بالاضافة لكل ما سبق ، من أنها حاجة لا محيص عنها للأطفال لأن يصيحوا وألا يكفوا عن الحركة ، ومن أن الرجل حين يحس باحساسات قوية أو حين يستثار استثارة عنيفة بفعل شهواته ، فإنه لا يستطيع احتواء الحركات التى تضطرم معها أحاسيسه ، والتى تتلف فى غالبية الأحيان وجدانه إذ هى تضلل عقله ، فقد ظلوا بالتالى مثابرين على اكتشاف الأغنيات التى من شأنها أن تبرز ، بدرجة تبلغ الكمال بقدر الامكان ، أجمل تعبيرات الصوت(٣) والرقصات التى تحاكى أجمل حركات الجسم وأكثرها رشاقة .

---

(١) أفلاطون ، عن القوانين ، الكتاب الثانى .

(٢) وهذا ما يفسر معنى الحكاية الرمزية التى يوردها ديودور الصقلى والتى سبق أن ذكرناها فى المبحث الثانى من هذا الكتاب .

(٣) كانت هذه المبادىء هى نفسها مبادىء الشعراء والفلاسفة بالغى الشهرة فى العصور القديمة . انظر : هوميروس ، نشيد إلى أبوللون ، بيت ١٦٢ وما يليه ؛ أفلاطون ، عن القوانين ، الكتب الثانى والثالث والسابع ؛ المؤلف نفسه ، الجمهورية ، الكتاب الثالث ؛ المؤلف نفسه ، كرايتلوس وثياتيتوس . استرابون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٥٣٢ ؛ كليمنس السكندرى ، الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٥٩ ؛ أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، فصل ٧ ، ص ٦٣١ . وقد قدم تونوس ، الشاعر المصرى =

ولقد وجب على الدوام أن تعبر هذه الأغنيات والرقصات عن نفس الرجل العاقل ، القنوع ، الشجاع ، المعتدل وأن يتسع تأثيرها بفعل ما لها من سطوة لتغرس فى قلوب الأطفال[١] مشاعر النظام والاعتدال والشجاعة ولإبقاء ذلك حيا فى قلوبهم ؛ ولهذا فقد لفظ المصريون بصفة نهائية كثرة الايقاعات وتنوعها ، إذ لا يستطيع الانسان فى الواقع أن يصل إلى تطور حق أو نضج حق فى الفنون ، وإلى هذا السمو الباعث على الجمال البسيط والجليل الذى صنع أمجاد الفنانين فى العصور بالغة القدم ، بعكس البأس والفشل اللذين يقاسى منهما فنانو اليوم ، إلا عن طريق اختيار عاقل بقدر ما هو متنور وعن طريق بساطة الوسائل المستخدمة وليس عن طريق تعقدها . كان المصريون يريدون أن يكون التناغم والايقاع على الدوام تابعين للكلمات ، لا أن تكون الكلمات هى التى تتبعهما[٢]، ولم يكونوا أقل من ذلك تدقيقا عند اختيار الكلمات نفسها ، فلقد كان محرما — تحت وطأة عقوبات بالغة

= من القرن الخامس ، أفكار المؤلفين السابقين فى هذه الأبيات :

« فالموسيات التسع كن يحركن الأنشودة التى تحمى الحياة ،
وكانت بوليمينا راعية الرقص الكورالى تثنى يديها معا
وكانت تبين بجلاء أنها تحاكى الصوت الصامت ؛
وكأنها تعيد بيديها الشكل العبقرى للصمت الحكيم »

ديونيسيوس ، الكتاب الخامس ، بيت ١٠٣ وما يليه .

ويخبرنا كاسيودوروس أيضا فى معرض حديثة عن الموسيقى بالتالى :

« ذلك أن ما يوجد فى أية مجموعة من النغم لا يعود إلى اعتدال النغم (الهارمونية) ، فنحن نفكر بقدر كاف ، ونتحدث بطلاوة ، ونتحرك بصورة مناسبة ، عن طريق هذا (الصوت) الذى يصل مرارا إلى آذاننا ، وفقا لقانون من نظامه هو ، فهو يفرض لحنه ، ويحرك المشاعر : سمع مرهف ومتعة ممزوجة بالجد » .

فارّو ، الرسائل ، الكتاب الثانى ، ف ٦٠ ب ، باريس ، ١٦٠٠

ويقول أثينايوس (Dipn. lib. XIV) إن تماثيل القدماء هى مخلفات الرقص القديم ، فلقد لوحظت الحركات وحددت من قبل إذ كان هناك سعى دائب لاكساب التماثيل أو لإعطائها حركات جميلة ونبيلة ، كان الغرض منها ان ينتج عنها تأثير نافع . وبعد ذلك تمثلت الجوقات هذه الحركات الحية وحاكتها ؛ ومن الجوقات انتقلت إلى الميادين الرياضية التى ساهمت ، حين ألحقت الموسيقى بالتدريب الجسدى المستمر ، فى جعل المنخرطين فيها على أكبر درجة من قوة الروح . » .

(١) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب الثالث .

(٢) أفلاطون ، المرجع السابق .

الصرامة – على أى شاعر أن يبتعد عن كل ما أقرته الشرائع كأمر مشروع وجميل وعادل وشريف ولم يكن التعليم شيئا آخر[١] غير فن جذب وتوجيه الأطفال ، نحو كل ما أقره القانون باعتباره مطابقا لما تمليه العقلية المستقيمة ، ونحو ما اعتبره المسنون ، بالغو الحكمة والتجربة ، كذلك . اذن فبقصد ألا تأتلف روح الأطفال قط على مشاعر لذة أو ألم لم ينظر إليها القانون على أنها كذلك ، أو لم ينظر إليها على أنها كذلك بالمثل أولئك الذين تشربوا القوانين واقتنعوا بها ، أو بالأحرى فبقصد ألا تقبل روح هؤلاء الأطفال على أمور أو ألا تنفر من أمور إلا تلك التى أقبل عليها أوعافها الشيوخ ، فإنهم قد ابتكروا أغانى كانت فتنة للنفوس وسحرا[٢]، ألفت لتهيىء الناس كى يتكيفوا مع القوانين في أفراحهم وأتراحهم على حد سواء [أى يألمون لما تجعله القوانين مؤلما ، ويفرحون لما يجعله القانون مبهجا] ؛ وبمعنى آخر فحيث لا يستطيع الأطفال أن يتحملوا صراحة الأمور الجادة ، فقد شاء المصريون ألا تقدم لأطفالهم هذه المبادىء إلا فى شكل أغنيات[٣]، فصنعوا أغانى لكل عيد[٤]، ولكل إله ، ولكل شهر ، ولكل سن ، ولكل جنس ، ولكل حالة ، ولكل وضع من أوضاع الحياة[٥]،

---

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

(٢) توجد فى اليونانية كلمة إيبوذة épodhé أو بالفرنسية épodes ، ولعلها كانت أغنيات من ذلك النوع الذى يستخدم نموذجا يحتذى فى الأغانى الأخرى ، وقد حرص عليها المصريون واستبقوها كأمر ثمين للغاية ، كما سنرى بعد ذلك .

(٣) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

وقد كان الأمر يتم على هذا النحو فى كريت ولاكيديمونيا طبقا لملاحظات كلينياس فى هذا الحوار ، وعلى هذا فقد كانت قوانين الدولتين ، وبصفة خاصة تلك القوانين التى وضعها ليكورج فى لاكيديمونيا قد استنفدت اغراضها فى مصر باعتراف المصريين أنفسهم طبقا لرواية ديودور الصقلى فى تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ؛ الفصل ٩٨

(٤) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

(٥) لم تصلنا أسماء هذه الأنواع المختلفة من الأغنيات والرقصات التى كانت تؤدى فى مصر ، ولكى نقدم فكرة عنها فسنحيل إلى أغنيات مشابهة أداها الاغريق محاكاة لأغانى المصريين ، ويرجح أن عددا كبيرا منها ذو أصل مصرى . لقد كانت لدى الاغريق كذلك رقصات وأغنيات خاصة بكل عيد ، وبكل حالة وبكل جنس ... الخ ، وكانت لديهم أغنيات يتم أداؤها عن طريق الصوت وحده ، كما كانت لديهم أغنيات أخرى يتم أداؤها بمصاحبة الناى . يقول أثينايوس (Athénée, lib XIV cap.) : « فى القرون الأولى لم تكن الموسيقى تستخدم إلا فى أداء كل ما هو جميل وشريف ، ولم تكن تعطى لكل أغنية إلا الحواشى التى تناسبها ، كما كان لكل واحدة من هذه الأغنيات المزامير الخاصة بها ؛ ونفس الشىء فيما يتصل بالألعاب الرياضية ، فكان لكل واحدة منها كذلك عازفها الخاص =

وأقروا هذه الأغنيات كما لو كانت قوانين يؤدى أقل خرق لها إلى عقوبة مبرحة لمن

= كما كانت لها أغنيات تناسبها » . ويخبرنا يوانيس ملالا Jean Malala بالشيء نفسه (التاريخ ، الكتاب الثانى عشر ، عن عصر الامبراطور كومودوس والألعاب الأوليمبية المقامة فى أنطاكية العظمى ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين) ونجد بالمثل ملاحظات مشابهة عند أفلاطون ، القوانين ، الكتابين السابع والثامن .

أما الأغنيات التى كانت تؤدى بواسطة الصوت وحده فكانت البيان Péans أى أناشيد الحرب والنصر وكانت تؤدى على شرف أبو للون والديتيرامبه Dithyrambes أى قصائد المديح وتؤدى هذه على شرف باخوس ديتيرامبه وأغنيات الفيليليوس Philelios وهى كلمة تتكون من كلمتين يونانيتين filin و ilios وتعنى الأولى الفعل يحب ، وتعنى الثانية الشمس أو الضياء، وكانت هذه مخصصة لاله النور أو الشمس باسم أبوللون (انظر أثينايوس Deipn lib XIV cap 3 .) ، والأغنية أو النشيد يولوس Ioulos وهى كلمة تعنى اللحية التى نبتت حديثا من زغب ، إشارة إلى الخضرة الأولى التى تبشر بمقدم الربيع وكانت هذه الأغنية مخصصة لجيريس Cérès وبروزربين Proserpine .

وطبقا لما يقوله فوتيوس (Bibl. p. 983) فقد كانت هناك أغنيات توجه خصيصا للآلهة وأخرى كانت تخصص للبشر ، وهناك أغنيات تؤدى لهما معا . أما الأغنيات الموجهة إلى الآلهة بصفة خاصة فهى الأناشيد أو التراتيل (همنيس) ، والعروضيات (بروزوديا) ، وأناشيد الحرب والنصر (البيان) ، ثم النوموس (والجمع نوموى) وهى أغانى آلهة المقاطعات المحليين ، والأدونيون (والجمع أدوناى) أى أناشيد أدونيس [وهى نوع من الأغنيات اليونانية تتكون من دكتيلة أو تفعيلة وتتألف هذه من مقطع طويل ، ومقطعين قصيرين ، ثم من سبوندية ، وهى تفعيلة ذات مقطعين طويلين] والأيوباكيون (والجمع أيو باكايا (أى أناشيد عابدات باخوس) ، والهيبرخيما [أى الترنيم أو اللعب الذى يقوم به اثنان من المغنين ، أحدهما يغنى ثم يرقص ، وثانيهما يرقص ثم يغنى ، ثم يتناوب الاثنان بعدها الرقص والغناء] .

أما الأغنيات التى كانت توجه خصيصا إلى البشر ، فكانت :

الانكومويون (والجمع انكوميا) ، أى أناشيد المديح ؛ والايكنيون (والجمع إيبكينيا أى الأغانى الجماعية ؛ والسكولويون (والجمع سكوليا) أى أغانى المائدة ؛ والايروتيكون (والجمع إيروتيكا) وهى أغنيات غزل ؛ والايبيثالاميون (والجمع إيبيثالاميا) وهى أناشيد الزفاف ، والهيمينايون (والجمع هيمينايّا) أى أغنيات الزواج ، والسيلّوسْ (والجمع سلّوىْ) وهذه هجائيات ؛ ثم الثرينوس (والجمع ثرينوى) وهى بكائيات ؛ والايبيكيديون (والجمع إيبكيديا) وهى أناشيد الجناز .

أما الأغانى التى توجه لكل من الآلهة والبشر فهى :

أغانى البارثينيون (والجمع بارثينيا) أى العذريات ؛ ثم الدافنيفوريون (والجمع دافنيفوريا ، أى أغانى الآله دافنيس إله الرعاه [أو لعلها أغانى حملة أكاليل الغار] ؛ ثم أغنيات الأوسخوفوريون (والجمع أوسخوفوريا) وهى أناشيد حملة عناقيد العنب ؛ وأغنيات اليوكتيكون (والجمع يوكتيكا) وهى بمثابة دعوات أو ابتهالات .

ويشير كذلك إلى ترتيل يسمى كستون أى الحزام أو النطاق أو كيس النقود الذى يلف حول الوسط ، وقد ألفه باريس على شرف أفروديت (فينوس) التى كان يقدسها باعتبارها أولى الربات (يوانيس ملالا ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين ، ص ٣٨ .

وفوق ذلك كانت هناك الأغنية Oupingi وكانت تغنى للاتى يلدن لأول مرة ، وكانت هذه الأغنية مخصصة =

يتجاسر على ارتكابها ؛ ثم ابتكروا نوعا من التمثيل الصامت ، يتوافق مع هذه الأغانى

= لديانا ، وكذلك الغناء أو البكائية المسماه أولوفيرموس Olophyrmos وهى كلمة تعنى العويل أو الأنين ، وكانت تدخر هذه الأغنيات لأيام المآسى والمحن ، أما الأغنية المسماة Ialmos يالموس أى الغناء الفاتر الواهن والحزين فكانت تؤدى أثناء الجنازات . وقد أطلق يوريبيديس فى تراجيديته المسماة الفينيقيات على صيحات الحزن التى كانت تطلقها الأمهات وبناتهن عند موت إيتوكل وبولينيكا ، اللذين قتلا كلاهما فى معركة عجيبة Ialemi ke ! materos, Ialemi ke parthenos « ياحداد الأمهات وياحداد الفتيات » . ويضيف بأن صدى هذه الصرخات كان يرن فى البيوت ، ونحن هنا أمام تماثل شديد بين هذا العويل وبين تلك الصرخات التى لا تزال المصريات يطلقنها إلى اليوم من شرفات منازلهن أولا ثم فى داخل المساكن بعد ذلك ، فى كل مرة يموت فيها أحد أقاربهن أو أى شخص آخر عزيزعليهن ؛ وهن يكررن هذه الصرخات بشكل اعتيادى طيلة اليوم ، ويواصلنها فى بعض الأحيان لعدة أيام ، مبديات لوعتهن عن طريق عويل شبيه بذلك الذى انتهينا من ذكره فى تراجيديا يوريبيديس .

وكان هناك كذلك نوع الغناء المسمى ألينوس أو لينوس ويؤدى فى حالتى الحزن والفرح ، لأنه كان يخفف دون جدال من غلواء هذه الحالة وتلك بجلبه الهدوء إلى النفوس . ويؤكد هيرودوت أن هذه الأغنية من أصل مصرى ، وأنها هى نفسها الأغنية المصرية التى كانت تعرف باسم مانيروس ؛ وقد كانت لهذه الأغنية فى الواقع الميزة أو الخاصية التى يتحرى المصريون إعطاءها لغنائهم . أما بوزانياس Pausanias فكان يظن ، على العكس من ذلك ، أن هذه الأغنية إغريقية الأصل وأن الأغريق قد خصصوها للغناء على وفاة لينوس Linus أحد مبتكرى الموسيقى فى اليونان ؛ كذلك تذكر الأغنية شارونداس Charondas التى كانت تغنى فى الولائم ، والأغنية اليتيس Alétés التى كان يغنيها المشردون والشحاذون كما تدل على ذلك الكلمة ، والأغنية كاتابو كاليـزيس Katabaucalesés وهى خاصة بالمرضعات ، ومن خاصيتها أنها تجلب النوم اللذيذ إلى عيون الأطفال ، والأغنية إبيميليوس Epimylios أو أغنية الطحانين أو أولئك الذين يديرون الطاحونة أو الرحى ، كما كان يؤديها كذلك أولئك الذين يغترفون المياه بواسطة عجلة ذات قواديس لأن أداء وحركة هؤلاء جميعا متشابهة فيما بينهم ، ومع ذلك فقد كانت هناك أغنية خاصة بنازحى المياه هى تلك التى كانوا يسمونها هيميوس Himaeos ، وهى بدون جدال الأغنية التى كان أريستوفان يسميها (Imoniostrofore (Ram. act V sect 2V41 أى أغنية مغترفى المياه . وقد احتفظ هؤلاء الذين يعبون المياه فى مصر حتى يومنا هذا بهذه العادة بل إنهم ينظمون حركاتهم على إيقاع أنغام بعض الأغنيات الخاصة بهم ، ويمكن الرجوع إلى بعض هذه الأغنيات فى دراستنا عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى فى مصر ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول . وكانت هناك أغنية أخرى هى يولوس Ioulos هى تلك التى يتغنى بها ندافو أو حلاجو الصوف ، وقد سبق أن ذكرنا نشيدا أو ترتيلة بهذا الاسم توجه إلى خيريس وبروزربين . وكان يشار باسم إلينوس Elinos إلى أغنية تخص النساجين ، وكانت هناك أغنية أخرى باسم Lityersés ليتييرسيس وتنسب إلى شخص يحمل نفس الاسم ، وهو ابن ميداس ؛ ومع ذلك فحين يقال انه كان يقطن كيلينيس Celénes وإنه كان يجذب المارة إلى هناك ، ويدفعهم إلى القيام بعملية الحصاد ، ثم يقطع بعد ذلك رءوسهم ويستبقى أجسادهم بين حزم القمح ، فإنه يخيل إلينا أن الأمر هنا يحمل طابع الأساطير القديمة التى تقدم ، فى شكل مرعب وخارج عن المألوف والمعقول ، رمزا فلسفيا عميقا ، وان كان المعنى الظاهرى له لم يصطنع إلا من أجل العامة الذين يحبون كل ما هو عجيب ولا يحترمون إلا ما يبعث على دهشتهم ؛ أما المعنى الخفى والعميق فكان وقفا على المثقفين . أما أغنية الذين يحولون المحصول بعد حصاده إلى حزم فكانت تحمل كذلك اسم يولوس Ioulos ، وهى كما نرى الأغنية =

والرقصات ، كانوا يقومون به فى داخل المعابد وخارجها فى أيام الأعياد وأيام الراحة ؛

= الثالثة ، أو النوع الثالث من أنواع الغناء ، الذى يحمل هذا الاسم . وكانت هذه مخصصة دون جدال لخيريس فى حين كانت الأولى توجه بصفة أكثر خصوصية إلى بروزربين ، فمن المعروف أن خيريس كانت تترأس عمليات الحصاد وأنه كان يوجه الشكر والحمد إلى بروزربين حين تنبت بدايات خضرة الربيع ، وعند ظهور بواكير الورود والثمار ؛ فضلا عن ذلك فلعل الحاصدين قد وجهوا تلك الأغنية إلى هذه الربة أحيانا ولتلك أحيانا أخرى لاستجداء معونتهما ولتقديم الشكر العميق لهما على هذا العون . أما الأغنية التى كان يغنيها رعاة الأغنام ورعاة البقر فكانت باسم بوكوليسموس Boucolismos ، كما كانت أغنية الذين يمخضون اللبن أوصنع الزبدة تسمى تيروكوبيكوس Tyrocopicos أو كروزيتيروس Krousityros . ونحن نعلم أن قد كانت هناك كذلك أغنية خاصة بالنسوة اللاتى كن يدققن أو يسحقن الثمار وأن كنا نجهل اسمها . وقد كانت هناك بلا ريب أغنيات أخرى كثيرة من هذا النوع لكنها لم تصل إلينا قط ، كما لابد أن كانت هناك بالمثل أغنيات خاصة بكل حرفة أو مهنة ولابد أن هذه الأغانى كانت كبيرة العدد ذكرت من بينها أغنية خاصة بالحمامين دون أن يشار إليها بالاسم كما لزم [المؤرخون] الصمت بخصوص الأخريات .

أما عن ضروب الغناء أو الأغنيات التى كانت تؤدى بمصاحبة الناى فقد كانت تأتى فى مناسبات الافراح أو الأحزان العامة وكذلك عند كل ضرب من ضروب التسلية والتدرب والعمل ؛ وعلى هذا النحو كانت أغنية كوموس Komos التى كانت تصاحب الرقصات المرحة والولائم والأغنية هيدوكوموس Hédycomos التى كانت تؤدى نفس غرض الأغنية الأولى على وجه التقريب ، والأغنية إيبفالوس Epiphalus ومعناها الأغنية التى تؤدى على شرف فالوس Phallus والأغنية كوريوس Choreos أو أغنية الجوقات وتؤدى فى الحفلات العامة أو الرقصات الجماعية **والأغنية** بوليميكوس Polemicos للمعارك ، والأغنية جنجراس gingras للعويل والبكاء . وهناك أغنيات تصاحب الرقصات الخليعة أو الشهوانية مثال ذلك تلك الأغنية التى أطلق عليها اسم ماثون Mathon ، وهذه الرقصات التى كانت تبغى الايحاء بالمجون وإثارة الغرائز تعود إلى زمن بالغ القدم ، وان لم تكن فى منشئها فما يرجح ترتبط بمشاعر الفسق هذه ، إذ لم تكن اللياقة ولا النظام الجيد ولا القوانين لتسمح ، عند شعب متحضر ومنظم ، أن تقبل الأمر من هذه الزاوية ، ونحن على يقين من أنها ، شأنها شأن كل الرقصات الدينية القديمة ، كانت تبغى فى البداية أن تقوم أو تمثل عن طريق أداء صامت المشاعر والأحاسيس والأوضاع التى كانت توحى بها ، أو يمكن أن تنسبها ، إلى الربة التى كانت مخصصة لها ، مع كل الالتزام الداعى للاحترام دون جدال بأن لا تنخرط إلى أداء دنس أو سوقى . ومن المرجح أن هذه الرقصات الشهوانية كانت تؤدى على شرف باخوس Bacchus وبصفة خاصة فى الأعياد التى تسمى أعياد باخوس Bacchanales ، ومن المرجح كذلك أنها بعد أن كانت فى منشئها تدعو للاحترام ، لم تعد مع مرور الزمن توحى بالقداسة وأصبحت فرصة للفجور والدعارة ، فانتقلت من المعابد ، حيث لم يعد يسمح بأدائها هناك إلى العامة ، وهذا فى رأينا ، هو أصل رقصات الجاتيدانس gatidanse والتى حفظ لنا الشعراء اللاتين أوصافها الداعرة للغاية . مثال ذلك تلك الرقصات التى مازالت تنشرها حتى اليوم الراقصات المحترفات فى مصر (العوالم) – انظر دراستنا عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى فى مصر ، الفصل الثانى ، المبحث الخامس ، عن العوالم والغوازى أو الراقصات العموميات .. الدولة الحديثة ، المجلد الأول (المجلد الثامن من الترجمة العربية) . وعلى هذا فإن كل ضروب الغناء وكذا الرقصات التى ترتبط بها ، كانت قد نقلت ، أو على الأقل قد تمت محاكاتها ، عن الأغنيات والرقصات التى كان المصريون القدماء قد ابتكروها وخصصوها لكل إله من آلهتهم ، =

وقد أطلق أفلاطون على هذا النوع من التمثيل اسم Choreé أى الرقص(*) (بفتحة مشددة على الراء تليها فتحة على القاف) وهى مشتقة من الكلمة اليونانية Kharà وتعنى الفرح أو البهجة .

كانت هذه التدريبات مفيدة فيما يتصل بالأخلاق التى كانت هذه التدريبات تقدم عنها أكثر الصور جمالا ، وفيما يتصل بالموسيقى بفعل اللحن الرائع للأغانى التى كانت تصاحب هذه التدريبات ، والتى كانت عباراتها تختار على الدوام بروية وفطنة ثم تعد بشكل طيب ، وفيما يتصل بالرقص بفعل رشاقة الحركات وتوقيعها ، وفى النهاية بفعل التناغم الكامل واللياقة والجمال فى كل من تأليف واخراج الأغنيات والرقصات . وكانت هذه التدريبات تندمج أو تصاحب كل مراحل التعليم(١) **فعندما لا يعرف امرؤ ما قط أن يغنى ، وحين لا يعرف قط أن يرقص فمعنى ذلك أنه لم يتلق تعليما قط**(٢) ويعنى ذلك – كذلك – أن هذا الشخص لا يعرف كيف

= ولكل عيد ، ولكل فصل ، ولكل مناسبة ، ولكل حالة ، ولكل عمر ، ولكل جنس ، فهنا نلمس العناصر المكونة للفن الجماعى أو فن الجوقة والذى كان عندهم هو الغرض الرئيسى من الدرس والتعليم . ويبدو أن سوفوكليس (أوديب فى كولونا ، البيت ١٢١٨) أراد أن يشير إلى هذا النوع من التعليم حين أعطى لربة الموت(**) التى تقطع خيط أيامنا الصفتين akhros, alyros وتعنيان المحرومة من الرقص والمحرومة من الغناء .

(**) تذكر أساطير اليونان أن هناك ثلاث ربات للحياة الآخرة يتحكمن فى حياة الانسان وطول عمره فالربة كلوتو التى تتعهد الميلاد وتمسك بالغزل والربة لاخيسيس تلف المغزل أما الربة اتروبوس فتقوم بقطع الخيط ايذانا بانتهاء حياة الفرد [المترجم]

(*) ومن هذه الكلمة جاءت الاشتقاقات : كورال Choral : وهى جوقة صوتية ؛ وكوريدرام Chorédram : أى المأساة المغناة .. الخ . أما الكلمة العربية التى تقابلها ، وهى الرَّقَص فتدل على مرض عصبى يتميز باختلاجات تشنجية . [المترجم]

(١) كان الاغريق كذلك يظنون الشىء نفسه فى العصر الذى عاش فيه تيميستوكل Thémistocle إذ نظروا إليه باعتباره قد عد جاهلا لم ينل أى قسط من التعليم ولحقته بذلك كل صنوف الخزى والعار على الدوام ، حين اعترف بأنه لا يعرف كيف يغنى ولا كيف يعزف على القيثار .

(٢) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

وألفتنا بهذه الأفكار قليلة للغاية وتتعارض مع الرأى الذى توحى لنا به موسيقانا ورقصاتنا الحالية ؛ ولسنا نريد أن نكرر القول كثيرا بأن الأمر هنا لا يتعلق بفنون تشابه التى نطلق عليها هذه الأسماء نفسها ، وبأن هذه الفنون [فنوننا] ليست على أحسن تقدير سوى امتدادات أو إشارات أو بالأحرى سوءات نجمت عن تفسخ الفنون الأولى وتحللها ، والتى كانت إحداها ، الرقصات ، تشمل التعبير برشاقة واحتشام ولياقة وحيوية أما الأخرى ، الموسيقى ، فكانت تلحق بالخطابة الهيئة والشكل والحركات المماثلة للمشاعر التى يتم التعبير عنها بالكلمات (أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع) .

لقد كانت الموسيقى والغناء ، طبقا لرأى أفلاطون ، محاكاة للتقاليد والممارسات وصورة لها ، لذلك كانت تغرس وترسخ وتعلم بقدر كبير من العناية يماثل القدر من العناية التى تدرس بها قواعد اللغة اليوم . كذلك فإن =

يتمالك نفسه ولا كيف يعتدل لا فى أقواله ، ولا فى تعبيرات صوته ، ولا فى حركاته ولا فى أفعاله[١]، فالناس عندئذ لم يكونوا يفصلون قط الحشمة عن الرشاقة ، ولا النفع عن الصواب ولا الجمال عن الخير ، إذ لم يكن ينظر لأية واحدة من هذه المزايا على اعتبار أنها متحققة ومكتملة ، إلا بقدر ما تضم اليها المزايا الأخرى جميعاً فى الوقت ذاته .

وحتى يستطيع كل امرىء أن يكب على هذه التدريبات ، وأن يظل على الدوام يحتفظ بمبادىء التعليم السليم التى كان قد تلقاها ، ودون أن يضطر من أجل ذلك أن يهجر ما تتطلبه منه حياته العامة أو الخاصة من مشاغل معتادة ، فقد تخصص لهذا الغرض ، الوقت الذى كان يتبقى من أيام العيد بعد الانتهاء من أداء الواجبات الدينية ؛ وكانت تبذل العناية الفائقة حتى لا يؤدى فى تلك الأيام سوى الرقصات والأغنيات التى تماثل طابع العيد ومناسبته أو الغرض منه ، والتى تتوافق كذلك مع طبيعة وسن وجنس وحالة الراقصين ، فكل ما قد كان للموسيقى من سمو ، وكل ما كان من شأنه فيها أن يؤجج الحماسة والشجاعة كان يخصص للرجال ، فى حين كانت النساء يختصصن بكل ما يدعو إلى التواضع والاعتدال[٢].

وكانت كل الحفلات الدينية أو العامة ، وكل الواجبات المدنية التى كانت تستهدف النظام الاجتماعى المتصل بظواهر الطبيعة ، تشكل نوعا من الدراما المتبوعة[٣] حيث كان عبقرية النظام والتناغم حورس يقوم بالذود عن عبقرية (أو جن) الخير أوزيريس ، الذى كان يهاجم ويهزم دونما انقطاع من جن أو عبقرية

= ماكان يراه أفلاطون فى هذا الخصوص يطابق آراء وأحاسيس كل فلاسفة عصره ، بل كذلك آراء وأحاسيس العلماء المتميزين الذين جاءوا بعده بوقت طويل . وقد رأى كليمنس السكندرى إذ يقول (Storm, VI p. 659) :

« وعلى ذلك فإن الموسيقى ينبغى لها أن تهدف إلى التحلى بالأخلاق وتهذيبها » .

« أما الموسيقى الزائدة عن الحد فينبغى نبذها ، إذ أنها تمزق الاحساس ، وتؤثر على المشاعر بدرجات متفاوتة ، لدرجة أنها أحيانا ما تكون بحق محزنة ، وأحيانا بلا حياء ، تثير الغرائز ، وأحيانا صاخبة ، تدفع للجنون » .

(١) كل ما نقوله هنا ، وكذلك كل ما سبق أن قلناه فى أماكن سابقة [بهذا الخصوص] قد أخذناه عن أفلاطون أو عن مؤلفين آخرين من هؤلاء الذين عرفوا مصر القديمة أفضل من غيرهم والذين كانوا هم أنفسهم شهودا على كل ما نقلوه إلينا من هناك .

(٢) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

(٣) شرحه .

الشر طيفون (أو توفون) ؛ ولهذا السبب فإن المصريين قد ألزموا أنفسهم بواجب ديني ، هو أن يسهموا عن طريق عملهم وفضائلهم للإبقاء على السعادة الاجتماعية والازدهار العام ، مقتنعين بأنهم ، بهذه الوسيلة ، يصارعون من جانبهم ويدفعون عبقرية الشر ويصدونها ، ويجعلون الجهود التي تبذلها لالحاق الأذى جهودا لا فاعلية لها ، وهنا تكمن الغاية التي كانوا يستمدون من بعضهم البعض الشجاعة المتبادلة كي يبلغوها .

لم يكن يعترف ــ في مصر القديمة ــ بأغنيات جميلة ، إلا تلك التي كانت تتفق مع الفضيلة ، أما الأغنيات الأخرى فكانت تلفظ وتنحى وكان مؤلفوها[٢] ينالون العقوبة التي يستحقونها ؛ وهذا ما أراد أفلاطون كذلك أن يثبته في قوانينه ، محاكاة للمصريين الذين كان يتبنى دون قيد أو شرط كل مبادئهم ؛ إذ يأتي على لسان واحد من الأثينيين في الكتاب الثاني من القوانين ، وكان المتحدث يتوجه بحديثه إلى كلونياس وميجيل ، وأولهما من كريت أما الثاني فمن لاكيدمونيا:

« هل يمكن الظن أن يترك ، في دولة ما ، أية دولة ، تحكمها أو ستحكمها القوانين ، تحت رحمة الشعراء[٢] ما يخص أمور التعليم والتسلية والمرح التي تنعم علينا بها ربات الفنون ؛ وهل ندع لهم حق اختيار ما يروق لهم فيما يتصل بالايقاع واللحن والكلمات المغناة . كي يلقنوه بعد ذلك ، في الجوقات[٣] ، إلى شبان ولدوا لمواطنين صالحين ، دون أن يعبأوا ما إن كانوا بذلك ينشئونهم على الفضيلة أو على الرذيلة ؟

---

(١) بلوتارخوس (بلوتارك) ايزيس وأوزيريس . « النص الفرنسي »

(٢) يقصد أفلاطون عادة بكلمة شاعر : **الشخص الذي يصنع والذي يؤلف عملا أدبيا أو موسيقيا** أو هو بالأحرى الشاعر – الموسيقي ، وهو يعطي لهذه الكلمة معنى أو مفهوما شبيها بذلك الذي أعطيناه لكلمة **شعر** قبل ذلك ؛ ويطلق اليونان المحدثون في مؤلفاتهم الموسيقية اسم الشاعر على مؤلفي وناظمي اغنياتهم . انظر دراستنا عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة ص ٨١٣ [من الأصل الفرنسي] الهامش رقم ٦ ، وص ٨١٦ الهامش رقم ٧ . [المجلد الثامن من الترجمة العربية]

(٣) نستطيع ملاحظة أن أفلاطون كان ينظر إلى الجوقات أي إلى تجمع مختلف الفرق الجماعية باعتبارها نوعا من التعليم العام ، محتذيا في ذلك حذو المصريين .

كلينياس : كلا ، بالطبع .

الأثيني : ومع ذلك فهذا الأمر متروك بالفعل تحت رحمتهم فى كل بلدان العالم فيما عدا مصر .

كلينياس : إذن فكيف تسير الأمور فى مصر فى هذا المجال ؟

الأثيني : بطريقة ستكون مدعاة لدهشتك . فالناس هناك قد عرفوا منذ وقت طويل ، فيما يبدو ، حقيقة ما أقوله لك هنا ، حقيقة أن من الواجب أن ينشئوا الشباب منذ وقت مبكر على أكثر الأمور اكتمالا فى مجالى الشكل[1] واللحن . ولهذا السبب ، فإنهم بعد أن يختاروا ويحددوا نماذجهم فإنهم يقومون بعرضها على مشهد ومسمع من الجمهور فى المعابد ، ولم يسمح الناس فى مصر(٢) قط ، ولا يزال لا يسمح فيها حتى اليوم ، لا للرسامين ولا لغيرهم من الفنانين الذين يصوغون أشكالا أو أعمالا مشابهة ، أن يبتدعوا شيئا أو أن يتزحزحوا قيد أنملة عن شيء كانت قوانين البلاد قد نظمته(٣) . ولقد حدث هناك الشيء

---

(١) أى حركات وهيئة الجسم .

(٢) من المفيد أن نلاحظ أن الحكومة المصرية القديمة فى ذلك الوقت ، كانت قد توقفت ، لمدة تزيد عن قرن من الزمان ، وأن ثلاثة من ملوك الفرس قد شغلوا عرش مصر ، وأن المصريين بعد طردهم لهؤلاء قد استعادوا العرش من جديد ، وأنهم لم يحتفظوا به إلا لمدة ستين عاما وبضعة أعوام ، وأن أفلاطون خلال هذا الوقت ، وعلى وجه الدقة ، قد سافر إلى مصر وألف كتابه القوانين .

(٣) لابد للقوانين فى هذا الصدد أن تكون ايجابية للغاية وبالغة التحديد ؛ فطبقا لما ينقله إلينا ديودور الصقلى فى مكتبته التاريخية الكتاب الأول ، الفصل ٩٨ فقد كان « تيليكليس Télèclès وتيودور Théodor ، ابنا روكوس Roecus ، اللذان صنعا تمثال أبوللون بيتيان من ساموس ، واللذان درسا فنهما فى مدرسة المثالين المصريين ، قد توصلا إلى تنفيذ هذا التمثال على هذا النحو ، مع أن تيليكليس قد صنع نصف التمثال فى ساموس Samos فى حين أن أخاه قد صنع النصف الآخر فى إيفيزا Ephèse ومع ذلك فقد تطابق النصفان على نحو بالغ الدقة ، حتى أنه فى شكله الكلى كان يبدو وكأنه من صنع يد واحدة ، ويضيف ديودور الصقلى إلى ذلك : « ان هذا الفن ، الذى كان قليل الانتشار عند الاغريق كان يمارس بأكبر قدر من النجاح على يد المثالين المصريين » **(ولهذا ينبغى الاستنتاج تبعا لذلك أن كل الأعمال الرائعة من هذا النوع والتى أقيمت فى عصر سابق على ديودور هى ، طبقا لظنون هذا المؤلف ، من عمل المثالين المصريين ، أو على الأقل من عمل إغريق تكونوا فى مدرسة المثالين المصريين .)** « وان هؤلاء لم يكونوا يحكمون على الشكل من مجرد لمحة عين خاطفة ، شأن الأغريق ، وأنهم كانوا يقطعون بشكل منفصل وبأكبر قدر من الانضباط كل الأحجار التى ينبغى لها أن تشكل التمثال ؛ وانهم قد قسموا الجسم البشرى إلى واحد وعشرين جزءا وربع الجزء . وأنه ، عندما كان العمال يتفقون فيما بينهم على الارتفاع المطلوب فإنهم يذهبون ليصنع كل منهم فى منزله الجزء الذى أسند إليه تشكيله . وأن هذه الأجزاء كانت =

نفسه فيما يتصل بالموسيقى ، فإذا ما شئنا أن نسوق أمثلة على ذلك ، فيكفى أن نقول بأن لديهم أعمال رسم ونحت[١]، صنعت منذ عشرة آلاف عام (وحين أقول عشرة آلاف عام فلست هنا أطلق القول على عواهنه ، وإنما أقصده بمعناه الحرفى) لا هى أكثر جمالا ولا هى أقل جمالا عن أعمالهم الفنية التى يصنعونها اليوم ، فقد قامت هذه وتلك على نفس القواعد .

كلينياس : هذا أمر يدعو إلى الاعجاب حقا !

الاثينى : نعم فهذا من جلائل الأعمال فى مجالى التشريع والسياسة . ومع ذلك فإن قوانينهم الأخرى ليست خلوا من الأخطاء . **أما تلك التى تمس الموسيقى فإنها تدلنا على شىء حقيقى وجوهرى وجدير بالملاحظة ، وتشتمل فيما تشتمل على إمكانية أن نحدد على وجه الدقة ما هى ضروب الغناء الجميلة بطبيعتها وأن نعين مواصفاتها** . صحيح أن ذلك لا يدخل ضمن نفوذ إله أو شخص مقدس[٢]، ومع هذا فإن المصريين ينسبون إلى

= تنطبق فيما بينها على الدوام بطريقة كانت دوما تثير دهشة أولئك الذين لم يألفوا هذه الطريقة فى العمل ، ثم يواصل ديودور قائلا : « ولذلك فإن قطعتى أبوللون من ساموس تلتصقان بشكل متناسق بكل طول الجسم ، وبرغم أن له ذراعين مبسوطتين فى حالة حركة ، ومع أنه فى هيئة رجل يمشى فإنه فى كل أجزائه **متماثل** . كما جاءت أجزاؤه فى أتم حالة من الضبط والدقة ، وأخيرا فإن هذا العمل الذى صنع على غرار الفن المصرى قد تجاوز بعض الشىء آثار مصر نفسها » .

ولا يزال بمقدورنا نحن أن نحكم بأنفسنا على روعة هذا العمل عن طريق التمثال البرونزى لأبوللون بيتيان الذى يرى حاليا فوق شرفة التويلرى من ناحية نهر السين ، ذلك أن المرء لا يمكن أن يشك فى أن هذا التمثال البرونزى الذى فى حوزتنا قد تم تنفيذه طبقا لهذا الأنموذج ، أو على الأقل طبقا لنسخة رائعة من هذا العمل الفذ . وعلى زملائنا الذين لديهم معرفة أعمق بفن النحت أن يقدروا ما إن كانت الجذوع والفتات الأخرى لتماثيل الجرانيت التى صادفناها فى مصر ، تستحق هذا المديح الذى يكيله ديودور الصقلى هنا للمثالين أو النحاتين المصريين .

(١) نعرف أنه كانت لا تزال توجد فى مصر ، فى زمن أفلاطون ، آثار تعود إلى عصور بالغة القدم .

(٢) يلمح أفلاطون هنا إلى تحوتى أو هرميس أو عطارد الذى أعطاه الوصف نفسه فى مؤلفه فيليب .

إيزيس[١] هذه الأشعار التى ظلوا يتداولونها منذ زمان بعيد ؛ اذن ، فلو أن شخصا ، ماهرا بالقدر الكافى ، قد أمكنه ، كما كنت أقول ، أن يستخلص من الأمور أكثرها اكتمالا فى هذا الجنس [الموسيقى] فإن عليه – دون أن يخشى شيئا ان يستوعبه كى ينشىء منه قانونا ، يأمر بوضعه موضع التنفيذ ، وليكن على يقين من أن مشاعر اللذة والألم[٢] ، تلك التى تحفز الرجال ، دونما انقطاع ، على ابتكار الأصناف الجديدة من الموسيقى ، لن تكون قط على قدر من القوة يكفى لإلغاء أو إزالة نماذج [فنية] أخذ بها الناس ذات يوم ، ادعاء بأن الزمن قد تجاوزها ، وعلى أية حال فإننا نرى فى مصر ، لا نزال ، ان العكس من هذا هو الذى يحدث[٣]، **بل** قد تم إلغاؤها[٤]. »

ومن الواضح من هذه الفقرة ، أن أفلاطون لم يجد شيئا قد تغير فى القوانين المصرية الخاصة بتنظيم الموسيقى ، وأنه كان يقدم هذه الموسيقى كنموذج يحتذى ، وباعتبارها مبرأة من كل عيب ، وأنه قد تتبعها فى كل تفصيلاتها فحين نجده يقول : **ويجب أن نحمل الأطفال ، بموجب قانون خاص ، على اغتراف المعارف التى يتعلمها أطفال مصر بواسطة الحروف**[٥]. فلابد لنا أن ندخل الموسيقى ضمن هذه العلوم ، **إذ أن المصريين قد أدركوا منذ وقت طويل أن من الضرورى أن نربى الناشئة منذ نعومة أظافرهم على ما هو قائم من الحان بالغة الاكتمال** ؛ ولقد كانت هذه نتيجة لازمة ، جاءت عن مبادئهم التى كانت ترنو إلى الاعتدال وتهدف إلى ضبط العواطف والانفعالات منذ الطفولة ، وغايتهم فى ذلك أن يكون الناس أكثر سعادة فى مجتمعهم .

---

(١) كان المصريون ينظرون إلى إيزيس باعتبارها أولى ربات الفن انظر بلوتارك ، مقالة ايزيس واوزيريس .

(٢) وهى ولا شك ضروب الغناء أو الإيبودات التى تناولناها بالحديث فى الهامش رقم ٥ ص ٦٩.

(٣) كان بمقدور أفلاطون الذى زار مصر فى عهد الملوك المصريين ، بعد طردهم لخلفاء قمبيز من العرش ، أن يحكم بنفسه على مدى ما أبقى عليه المصريون من ارتباط بكل هذه الأشياء وعن الحماسة التى أظهروها لإعادتها أو للابقاء عليها فى كل فاعليتها .

(٤) يريد أفلاطون دون جدال أن يتحدث عن الجهود التى قام بها الفرس عندما احتلوا مصر كى يدخلوا إلى هذا البلد مبتكرات عديدة كان لها تأثيرها على فن الموسيقى سواء فى اليونان أو فى آسيا .

(٥) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

وفى الوقت نفسه ، فبرغم أن الناس فى مصر كانوا يعنون منذ وقت مبكر للغاية بتعليم أطفالهم ، فإن هؤلاء الأطفال لم يكونوا يحصلون ، حتى بلوغهم السنة العاشرة من أعمارهم ، على أى تعليم آخر بخلاف ذلك الذى كان ينتقل إليهم عن طريق المحاكاة أو الإقتداء ، إذ كان يكتفى ، قبل بلوغهم هذه السن ، بأن ينشأوا على أن يغنوا المبادىء العامة والأمثلة السائرة التى تلخص الحكمة أو تحض على الفضائل التى كان يغنيها الرجال الناضجون والتى كان يعلمها الشيوخ[١]: أما عند بلوغهم سن العاشرة فكانوا يتعلمون القراءة لمدة سنوات ثلاث ؛ وعند بلوغهم الثالثة عشرة كانوا يتعودون على ممارسة الألعاب الرياضية والتوقيع على أوتار القيثارة[٢]، وكان المصريون يحتمون أن يمضى الأطفال فى ذلك ثلاث سنوات ، دون أن يكون مسموحا لوالد الطفل ، أو حتى للطفل ذاته ، سواء عن طيب خاطر من جانبه أو عن نفور ، بأن ينفقَ فى ذلك أكبر أو أقل من الوقت الذى نص عليه القانون[٣].

ولقد تربى موسى على هذا النحو فى بلاط فرعون مصر[٤]، ثم تعلم القراءة فى سن العاشرة[٥]؛ وبعد ذلك تعلم الحساب والهندسة والموسيقى بكافة أشكالها وتشتمل على الموسيقى الهارمونية والايقاعية والصوتية[٦] وموسيقى الشعر (البحور والأوزان) ، ثم درس الطب . وبعد أن تلقى كل العلوم المدنية والعسكرية[٧]، تلقى على

---

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

(٢) لن يكون بمقدور امرىء أن يتصور فائدة هذه الدراسة فى تربية الأطفال فى ذلك الوقت) بعد أن يكون المصريون قد علموهم القراءة إذا ما كان يجهل أو إذا كان يمكنه الشك فى أن القيثارة فى هذه الأزمان المتأخرة كان يقتصر استخدامها ، كما سبق لنا أن استرعينا الأنظار ، على مساندة وتوجيه الصوت فى غناء الأشعار .

(٣) شرحه .

(٤) أعمال الرسل ، فصل ٧ ، سطر ٢٢ ؛ فيلون ، حياة موسى ، الكتاب الأول ، ص ٤٧٠ ، كولونيا ١٦١٣ ؛ كيدرين ، موجز التاريخ ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد السابع ، ص ٣٩ ، ٧٦ .

(٥) جورج أبو فرج Bar- Hebraei, ، أساقفة الشرق ، قوائم التاريخ منذ تأسيس العالم حتى نهايته ، القائمة المقدسة الأولى من آدم حتى موسى ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد السابع ، ص ١٠٧ .

(٦) فيلون اليهودى ، حياة موسى ، الكتاب الأول ، ص ٤٧٠ ف ؛ كليمنس السكندرى ، الطبقات (ستروماتا) ، الكتاب الأول ، ص ٣٤٣ .

(٧) تبحر موسى فى كل العلوم السياسية والدينية والمقدسة وكان نبيا ومشرعا ماهرا . وعالما بفن إصدار الأوامر وقيادة الجيش واعداد وخوض المعارك . وكان فى الوقت نفسه رسولا وسياسيا وفيلسوفا . (كليمنس السكندرى الطبقات) . Clem. Alex Strom. lib I, pag. 346.

يد أكثر أساتذة مصر شهرة دراسة العلوم الفلسفية واللاهوت ، ولم تكن هذه لتدون إلا بحروف هيروغليفية[١]؛ ويزعم بعض أن أساتذة موسى كانوا اثنين من كبار رجال اللاهوت المصريين هما يانيس Iannes ويامبريس Iambres[٢]؛ وفى الوقت نفسه فإن العلمين الأخيرين اللذين درسهما موسى لم يكونا يدرسان للعامة ! فلم يكونا ليلقنا إلا لأطفال الملوك ولأولئك الذين لهم الحق فى تولى العرش[٣] مثل طبقة الكهنة التى كان الحاكم أو الأمير يختار من بين أبنائها على الدوام ؛ ولعل هذا هو السبب فى أن سترابون[٤]، وكثيرين آخرين ، قد وصفوا موسى بأنه كاهن أو نبى مصر[*].

كانت موسيقى قدماء المصريين تتغلغل فى الأشكال المتنوعة من الخطب[٥] عن طريق لحنها وتناغمها وإيقاعها ، أو كانت الخطابة [أو الكلمات] ، بمعنى آخر ، هى مادة الموسيقى ، أما الأجزاء الأخرى فلم تكن لتصنع سوى الشكل . وكانت هذه الموسيقى لا تتقبل سوى نوعين من التناغم أو الهارمونى[٦]: الأول : رقيق وقور هادىء من شأنه أن يعبر عن روح عاقلة فى حالة من السراء ؛ أما الآخر فمضطرب صاخب ومن شأنه أن يوحى بروح حازمة شجاع تقابل حالة من الضراء أو المخاطر ؛ أما النوع الأول فكان ينتمى إلى موسيقى البيونيك péonique[٧] وأطلق عليها الاغريق اسم

---

(١) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه .

(٢) المرجع السابق ذكره لجورج أبو الفرج جغرافية أبو الفرج وفى الرسالة الشعرية الثانية من سان بول إلى تيموتيه Timothé ، الفصل الثالث ، البيت ٨ ، يدور الحديث عن حَبْرَيْن مصريين هما يانيس Iannes ومامبريس Mambres ، قاوما موسى عن طريق رقياتهما وأسحارهما . ألا يكون هذان هما اللذين يتسميان هنا باسم يانيس ولامبريس ؟

(٣) كليمنس السكندرى ، الطبقات ، ص ٥٦٦ ؛ يوستنياتوس ، مسائل للأرثوذكسيين ، الاجابات على الأسئلة (٢٥) ، طبعة سيلبورج ، باريس ، ١٦١٥ ص ٤٠٥ .

(٤) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السادس عشر ؛ جورج كيدرين ، موجز التاريخ ، ص ٣٩ ، طبعة بازل .

(*) انظر فى هذا الصدد : كيف خرج اليهود من مصر القديمة ، دراسة من تأليف دى بوا - ايميه ، المجلد الثانى من الترجمة العربية ، الطبعة الثانية ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٠. [المترجم]

(٥) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب الثانى .

(٦) كان القدماء يقصدون بكلمتى تناغم أوهارمونى وموسيقى نظام وترتيب الأنغام فى الرسم التخطيطى لكل مقام لحنى .

(٧) سنتصدى بالشرح لهذا الصنف من الغناء عند معالجتنا للأشعار والغناء البيونية أو الدورية وسنجد أن الكلمة péon وكذلك الأشعار والأغنيات التى تحمل هذا الاسم مستمدة من مصر .

الموسيقى الدورية(*)(١) dorienne ، أما النوع الآخر فهو موسيقى المديح أو التقريظ(٢) dithyrambique وقد عرفت منذ نشأتها باسم التناغم (الهارمونى) الفريجى phrygienne .

وكان لكل ضرب من ضروب الغناء ، كما سبق أن علمنا ، قانونه الخاص به ، فكان هناك قانون لطريقة نظم وأداء التراتيل أو الترانيم ، وهناك بالمثل قانون لأغنيات الصلوات ولأغنيات الضراعة والمديح التى كان الناس يتوجهون بها إما إلى الآلهة وإما إلى الموتى الذين تميزوا أثناء حياتهم بالفضائل والأعمال الخيرة(٣)، ذلك أنه لم يكن يباح بمديح على هذا النحو لأولئك الذين لا يزالون على قيد الحياة .

وكانت لدى القوم عادة أن يلحقوا بدراسة الموسيقى ، دراسة الرياضة البدنية(٤) وكان القصد فى ذلك أن تخفف هذه من آثار تلك ، فلقد عرف الناس وقتئذ أن هؤلاء الذين لم يتعلموا سوى الموسيقى ، والذين لم يعتادوا إلا المشاعر الرقيقة التى من شأن هذا الفن أن يخلقها ، يصبحون مخنثين ، على شىء من الرخاوة وعارين عن الشجاعة ، فى حين يحدث العكس من ذلك لهؤلاء الذين لا هم لهم سوى الرياضة البدنية ، إذ يكتسب هؤلاء ، بالإضافة إلى قوة البدن ، نوعا من الخشونة أو الضراوة النزقة والوقحة .

وكان ثمة مدرسون للرياضة البدنية وحدها ، كما كان هناك مدرسون للموسيقى وحدها ، كما كان هناك مدرسون للتعليم وآخرون للتدريب ، وكان يطلق لفظ تربية بدنية على كل صنوف الرقص التى لا تهدف إلا لإكساب الجسم قوة ، أما

(*) نسبة إلى إحدى مناطق اليونان القديمة .

(١) يقول كليمانس السكندرى فى مؤلفه الطبقات Strom الكتاب الرابع ص ٦٥٨ « غير أن ما يتناسب مع النغم الدورى بوجه خاص ، هو السلم المسمى بالهارمونى ، earmonion أى المنسق » .

(٢) سنقدم الدليل على أن المدائح قد كانت ضربا من الشعر والغناء من أصل مصرى وأن اسمها وهو ديتيرامبه هو كلمة مصرية صرف .

(٣) يتطابق هذا بشكل يدعو إلى العجب مع ما نقرؤه عند ديودور الصقلى ذاته فى مؤلفه المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ١٣ .

(٤) ولا يزال الأمر هنا يطابق رواية ديودور الصقلى الذى يضع الرياضة البدنية والرقص ، عندما يسرد العلوم والفنون التى ابتكرها عطارد ، مباشرة بعد اختراع عطارد للهارمونى واكتشافه للخاصية التعبيرية التى للأنغام والأصوات .

الرقص الذى لم يكن يشتمل إلا على حركات أو خطوات ، فقد كانت تصحبه الموسيقى على الدوام ، وهو ما كان أفلاطون يطلق عليه اسم الجوقة Chorée، وكانت صنوف الرقص الأولى تعلم لاولئك الذين انخرطوا فى سلك الجندية أو احترفوا الحرب ، أما النوع الأخير من الرقص فكان يدخل فى تعليم الجميع .

ولسوف يكون بمقدور المرء أن يقدم دراسة بالغة الكمال عن موسيقى المصريين القدماء ، إذا ما شاء أن يتابع أفلاطون فى كل التفاصيل التى يدخل فيها حول أساليب تعليم ودراسة وأداء هذا الفن عندهم ، ذلك أننا لا نستطيع الافتراض بأن ما يقوله هذا الفيلسوف عن المبادىء والقواعد التى ينبغى اتباعها فى الموسيقى ، قد استعاره عن موسيقى الاغريق التى ينعى عليها - هو نفسه - الانحلال والتدهور ، ويحصى - هو كذلك - مثالبها المضحكة ، كما لا يمكن الزعم بأنه قد أخذ ذلك عن موسيقى الآسيويين التى يرفضها افلاطون فى كافة صورها ، إذا ما استثنينا النوع المعروف باسم التناغم الفريجى ، والذى لم يكن بدوره سوى نوع من الاطراء من أصل مصرى ، فى الوقت الذى يتحدث فيه أفلاطون على الدوام عن نضج واكتمال وتمام الموسيقى المصرية ، ومن الميسور ان نحدس أن كل ما كان يريد أن ينشئه أو يؤصله بخصوص هذا الفن ، هو ما كان قد سبق له ان تعلمه من قبل فى مصر التى ذهب إليها لينهل من علومها ولم يذهب إلى مكان آخر ، وحيث كان بمقدوره كذلك ان يصدر على موسيقاها الأحكام ، إذ كان قد سبق له أن درس الموسيقى وأن اكتسب عنها معرفة عميقة على يد مدرس عظيم قبل ذهابه إلى مصر .

كان المصريون القدماء يحرصون ، فى أسلوبهم لتعليم هذا الفن ، على نحو ما كانوا يفعلون عند تعليم كل العلوم الأخرى ، على أن يسترعوا الأنظار على الدوام نحو ظواهر الطبيعة ؛ فحيث كان علم الفلك يشكل بالمثل واحدا من علومهم الأساسية ، وحيث كان وجود هذا العلم ضروريا للغاية بالنسبة لهم لتنظيم أعمال الزراعة ، وهذه ترتبط فى مصر بفيض النيل الذى كانت مدته ، وحركة تزايده وارتفاع منسوبه ، ومدة بقائه ، يمكن الاستدلال عليها - جميعا - عن طريق ملاحظة النجوم ، فإنهم قد قرنوا الموسيقى بهذا العلم ، علم الفلك . وذلك بأن ربطوا النغمات الأساسية فى نظامهم الموسيقى ، بفصول السنة الثلاثة ، بالطريقة نفسها التى لاحظنا بها التوافق الموجود فى قيثارة عطارد [بين الأوتار وفصول السنة] ، وهناك ما يدل كذلك على أنهم ربطوا ،

بالمثل ، بالكواكب السبعة ، النغمات السبع المنتظمة القوة والتى نجدها فى النظام الدياتونى والتى كانوا يشيرون إليها باسم الحركات السبع طبقا لما يخبرنا به ديمتريوس دى فاليرا Démétrius de phalére[1] حين يقول **إن المصريين كانوا يغنون الابتهالات والترانيم على أساس الحركات السبع** ،الأمر الذى يعنى فى رأينا أن كانت لهم أناشيد وابتهالات قامت على كل واحدة من النغمات السبع ، وأنهم كانوا يترنمون بها داخل معابدهم . أما عادة ربط النغمات السبع بالكواكب السبعة[2] فكان لها عند المصريين دافع لم نكن لنستطيع أن نجده عند الإغريق الذين تبنوه بدورهم فى الوقت نفسه ، وبذلك أصبح عند وصوله إلينا[3] يقوم على غير أساس وعلى غير سبب ، على الاطلاق . ولعل العرب – فيما هو مرجح – حين ربطوا كذلك النغمات السبع الدياتونية بالكواكب السبعة لم يفعلوا سوى أن اتبعوا ، وخلدوا بالتالى ، ما كان قد تأسس واستقر عند المصريين ؛ ولعلهم بالمثل قد أخذوا عن هؤلاء تلك العلاقات التى كانوا قد أنشأوها بين النغمات (أو الدرجات) الأربع لكل سلم موسيقى وبين العناصر الأربعة وهى : النار والهواء والماء والتراب ، وكذلك بين الأمزجة **الأربعة**: الصفراوى ، الدموى ، البلغمى ، والسوداوى : فربطوا النغمة بالغة الحدة بالنار وبالمزاج الصفراوى ؛ والنغمة أو الدرجة الثانية هبوطا بالهواء وبالمزاج الدموى ، والنغمة أو الدرجة الثالثة بالماء وبالمزاج البلغمى ، ثم ربطوا اخيرا النغمة أو الدرجة الرابعة ، وهى الأكثر وقارا بالتراب وبالمزاج السوداوى . وقد نستطيع أن نقول الشيء نفسه عن الرابطة التى تخيلوها بين الاثنتى عشرة نغمة والاثنتى عشرة صورة لفلك البروج[4] وبين النغمات السبع حين تتكرر هذه مرة بعد مرة مع انصرام ساعات الليل وساعات النهار .

---

(١) عن البيان ، ص ٦٥

(٢) انظر أفلاطون ، تيماوس ؛ وبلوتارك ، مقالة فى أخلاق النفس .

(٣) كذلك كان اللاتين والفرنسيون حتى القرن الثانى عشر يربطون النغمات فى نظامهم الموسيقى بالكواكب ، بل لقد ذهبوا بهذا الربط إلى أبعد مما ذهب إليه الآخرون ؛ فقد عمموه ليشمل كل نغمات النوتة الموسيقية وأضافوا إلى الكواكب القوى العلوية التى يعترف بها الدين المسيحى ، مثل الملائكة ورؤساء الملائكة وأرائك الملائكة ، وملائكة الصف الأول .. الخ .

(٤) كان العرب على يقين من أن كل واحدة من هذه النغمات الاثنتى عشرة لها فاعلية خاصة ؛ فالأنغام بالغة الغلظة أى الخفيضة للغاية ، هى جادة فى رأيهم وتوافق العلماء ورجال الحكم ، وتوحى بالهدوء والتأمل ، أما =

ولو كانت لدى الأب روسييه Roussier ، عند شرحه للنظام الموسيقى عند المصريين[١]، معرفة بكل هذه المقابلات لما فاته أن يستخلص منها من النفع قدر ما تقدمه قطعة البرونز القديمة (التى تنسب للرئيس الأول السيد « الخير ») والتى تقدم لنا الكواكب السبع فى داخل قارب ، لكى يدعم رأيه حول علاقة الأنغام الموسيقية بالكواكب ، وعلامات البروج وأيام الأسبوع وساعات النهار والليل بالشكل الذى توصل إليه المصريون . بل لقد ذكر دعما للتفسير الذى يقدمه عن هذه القطعة الأثرية نصا من مؤلف التاريخ الرومانى الذى وضعه ديون كاسيوس Dion Cassius[٢]، والذى يؤكد فيه هذا المؤرخ أن المصريين كانوا لا يزالون حتى عصره يربطون الكواكب السبعة بساعات النهار والليل ، بحيث أننا حين ننسب الساعة الأولى من اليوم الأول [على سبيل المثال] إلى زحل والساعة الثانية إلى المشترى والثالثة إلى المريخ والرابعة إلى الشمس والخامسة إلى الزهرة والسادسة إلى عطارد والسابعة إلى القمر ، وهكذا حتى نصل إلى الساعة الرابعة والعشرين فإننا حين نبدأ من جديد ، متبعين هذا النظام ، فسوف نجد أن الساعة الأولى من اليوم الثانى توافق كوكب الشمس ، تلك التى كانت تأتى فى الترتيب الرابع فى النظام السابق ، وبعد أن نستمر على هذا النحو لأيام أخر ، فسوف يحدث أن الكوكب الذى يوافق الساعة الأولى لكل يوم يكون بصفة ثابتة على مسافة أربع درجات صعودا أو خمس درجات هبوطا من الكوكب الذى وافق الساعة الأولى فى اليوم السابق . وهكذا فعند العمل على توافق هذا النسق المستقر بين النغمات السبع وبين الكواكب السبعة طبقا لهذه النتيجة ، بأن ننسب إلى زحل (أى إلى أول الكواكب فى النظام الذى رسمت به فوق قطعة البرونز) ، وفى الوقت نفسه إلى أول ساعات النهار ، أول درجة (أو نغمة) فى النظام الموسيقى عند الإغريق ، وهى التى تقابل النغمة Si سى عندنا فقد اكتشف الأب

= الأقل غلظة فتعبر عن السعادة وتوافق السعداء من الناس ، أما النغمات التى تليها (فى السلم الموسيقى) فتعبر عن الألم وتناسب الأشقياء والشحاذين ؛ أما الأنغام بالغة الحدة أى الجهيرة للغاية فتناسب النسوة الداعرات ورجال الملذات . وليست هناك هواجس أو أوهام لم يرددها العرب مفصلة حول فاعلية النغمات وضروب الغناء فى موسيقاهم ؛ وهذا مثال على أن الناس حين تبالغ فى أمر ما فإنها تفرط فيه فى الواقع ، وعندما تتجاوز الحد فى سرد الوقائع فإنها تجعل هذه الوقائع باعثة على السخرية وغير قابلة للتحقيق .

(١) Memoires sur la musiques des anciens, art. X et XI

(٢) الكتاب السابع والثلاثون ، ص ٧٧ ، طبقة كسيلاندر ، ليون ، ١٥٥٩

روسييه أنه بالمثل باتباع النظام الدياتونى للنغمات السبع : سى Si ، اوت Ut ، رى Ré ، مى Mi ، فا Fa ، سول Sol ، لا La ومع البدء من جديد فى كل مرة نصل فيها إلى النغمة السابعة ، وحتى نجتاز على هذا النحو ساعات النهار والليل الأربع والعشرين ، تكون النغمة التى توافق الساعة الأولى من النهار الثانى هى نغمة الـ مى Mi ، وهى التى تقابل كوكب الشمس ، والتى تشكل كذلك الرباعية صعودا والخماسية هبوطا مع النغمة سى Si ، تلك التى كانت توافق الساعة الأولى من اليوم الأول ؛ ومع مواصلة السير على هذا النحو ، رأى الأب روسييه أن الدرجة (أو النغمة) التى كانت توافق الساعة الأولى من كل يوم تكون بالمثل رباعية الترتيب صعودا وخماسية هبوطا بالنسبة لتلك النغمة التى كانت تنتمى إلى الساعة الأولى من اليوم السابق ، وبهذه الطريقة وجد أنه يحصل فى النغمات السبع ، التى وافقت كل منها الساعة الأولى لكل يوم من أيام الأسبوع السبعة على ست كوارتات (رباعيات) صاعدة ، وحيث يكون بمقدور هذه النغمات أن تعتبر مماثلة فى العدد للخماسيات الهابطة ، بفعل قلب وتماثل الأوكتافات (الأوكتاف = مجموعة من ثمانى وحدات) ، فقد حصل من ذلك على النتيجة التالية ، التى تمثل النغمات السبع الطبيعية أو الأصلية فى النسق أو النظام الذى جاءت عليه ، بفعل التوالد الهارمونى فى التعاقب أو التوالى الثلاثى ، الذى يزعم أن المصريين قد أقاموا على أساسه نظامهم الموسيقى :

[من الشمال إلى اليمين]

الزهـــرة	المشترى	عطـارد	المريخ	القمـــر	الشمس	زحـــل
الجمعـة	الخميس	الأربعـاء	الثلاثـاء	الاثـنين	الأحـــد	السبت
فا	أوت	سول	رى	لا	مى	سى

حيث نرى الكواكب تتبع على وجه الدقة النظام نفسه الذى وجدت مرتبة عليه فى قطعة البرونز التى تنتمى إلى الرئيس الأول السيد « الخير ».

لن نأخذ على عاتقنا هنا أن نتصدى لهذه البحوث العلمية التى قام بها الأب روسييه – وهى التى لا تزال باعثة على الشكوك – حول موسيقى المصريين ، والتى نستطيع أن نجدها فى مؤلفه ، لأنها تبدو لنا متعارضة مع وجهات النظر الحكيمة لمشرعيهم ، ومع المبادىء التى كانوا يسيرون عليها فى العصر الذى نحن بصدده ، ذلك أن هؤلاء قد حرموا – بموجب قوانين صدرت خصيصا لهذا الغرض – التنوع المغالى

فيه عند وضع الأنغام الموسيقية ، كما حرموا تزاحمها غير مقرين فى كل الأمور بتطور ما إلا بقدر ما يكون الأثر الناتج عنه ، يتم بأقل الجهود وبأكثر الوسائل بساطة ، بقدر الامكان .

كانت القوانين فى مصر القديمة تحتم اختيازا بالغ التنور للنغمات التى كانوا يستخدمونها فى الغناء ، وأن يتوفر لدى من يقوم بهذا الاختيار معرفة بالغة العمق فى مجال الفن ، وشعور مرهف ، وذوق بالغ الرقة ، ونفس مستقيمة ، وحكم سليم وصائب على الدوام . وفى المقابل ، فإنه لم يحدث أن تلفت الموسيقى إلا بفعل المساوىء المعتادة لكل هذه الميزات ، فالغرور والعلم الزائف هما وحدهما اللذان يستطيعان أن يضعا العسر فى محل السهولة ، والتعقيد فى موضع البساطة الجميلة ! وفى الوقت نفسه ، فإن هذه الادعاءات الجافية للعقل والباعثة على السخرية بقدر ما هى صبيانية وتافهة لا يمكنها أن تجد لنفسها مكانا قط فى الموسيقى القديمة ، تلك التى لم تكن شيئا آخر سوى البيان الفصيح ، المتأنق بالرشاقة والجمال اللذين نجدهما فى لحن يقوم على المحاكاة .

لم يحدث قط أن المصريين القدماء ، عن طريق بحوث تغرق فى التفاصيل ولا وزن لها ، قد أقاموا علاقات بين الموسيقى وعلم الفلك ، وهم فى هذا الشأن ، كما فى كل مرموزاتهم (أى رسومهم الرمزية) كانوا يسعون لإقامة مثل هذه المقابلات على أساس تماثل معقول ، بغية ألا يكون هناك شىء غير مثمر حتى بالنسبة للأشخاص الأقل تنورا ؛ فإذا حدث ولمسوا فى بعض الأحيان ضرورة أن يبرروا أنفسهم بطريقة أكثر مجازا وأشد غموضا ، فقد كان يتم الأمر بقصد أن يرسخوا أكثر ، ولوقت أطول ، معارف هؤلاء الذين كانوا يبغون تعليمهم ؛ ولكى يخفوا عن السوقة المعرفة الحقيقية للأشياء التى ليست فى متناولهم فقد استعاضوا عن ذلك بأفكار من شأنها أكثر من غيرها أن تسحر الألباب بما تسببه من دهشة للعقول ، وليس من المحتمل أن يكون هناك واحد من بين علماء مصر قد قبل كل هذا الشطط المهووس الذى يذاع هنا وهناك حول موسيقى الكواكب والأجرام السماوية .

إن اولئك الذين ينعون على فيثاغورث أنه قد اعتقد فى تلك الموسيقى المزعومة والتى توصف بأنها كوكبية [أى ترتبط بالنجوم والكواكب] قد ألحقوا إهانة بهذا الحكيم ، الجدير بالانتساب إلى المصريين لأنهم كانوا معلميه ، ولم يفهموا اللغة المجازية

التى كان يعبر بها عن أفكاره ؛ فحين يقول هذا الحكيم إن الموسيقى والفلك كانا توأمين ، وحين يصدق على قوله هذا أفلاطون الذى يكرر نفس قوله[١] فلا ينبغى أن يتبادر إلى الأذهان أن هذا العلم وذاك كانا يصدران تناغما صوتيا أو نغميا بل إن ما ينبغى فهمه هو أنهما ، الاثنين ، وبرغم أن الأمر يتم عن طريق وسائل متباينة، يثيران فينا الشعور بالتناسق ، كما يجعلانا نتصور الجمال الأخاذ والجدير بالاعجاب ، الذى يصنعه النظام : فأحدهما [الفلك] يبهج العيون بانتظامه المتناغم، فى حين يشنف الآخر [الموسيقى] الآذان بها رمونيته[٢]، كما أن لكل منهما ، فى النهاية ، بعض شىء من السر أو الغموض يشرح الصدر ويسمو بالروح ، نحو هذه الحكمة الخالدة التى شيدت ، على أساس من النظام ، وجود كل ما هو خير وجميل . وباختصار فإذا كان المصريون قد أقاموا فيما بين هذين العلمين رباطا فلسفيا بهذا القدر ، وصلات واسعة إلى هذا الحد ، فلأن هذه الشعوب التى كانت تبذل دون انقطاع قصارى جهدها ، فى توجيه معارفها نحو غاية واحدة ، ووحيدة ، الا وهى سعادة المجتمع وخير المجموع ، كانت قد اكتشفت الرابطة الحميمة التى تجمع هذه المعارف معا ، وتشدها إلى بعضها البعض[٣]، ولأنهم كانوا يجدون فى السعى دوما إلى التقريب بينهما أكثر فأكثر . وهنا فقط وعلى وجه التحديد نجد الغرض من قوانينهم ، ونجد فى الوقت نفسه السبب فى استماتتهم فى معارضة كل محاولة كانت تبغى أن تنأى بهم عن شىء مما كان قد استقر داخل مؤسساتهم أو نظمهم الدينية .

كانت الموسيقى فى مصر ، شأنها فى هذا شأن الفلك ، تدخل فى عداد العلوم المقدسة والتى كانت تقتصر دراستها ومعرفتها وتعلمها ، فى كل فروعها ، على طبقة الكهان بصفة خاصة[٤]، وكان لقب المرتل أو المنشد فى هذه الطبقة ، كما كانت بين اللاويين من العبرانيين ، يدل على مكانة ترفع الشخص الذى ارتقى إليها إلى الصفوف الأولى من رجال الكهنوت ؛ ومع ذلك فقد كان لابد للكاهن ، كى يحصل

---

(١) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب السابع .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق .

(٤) كيرشر ، أوديب المصرى عن حياة وأخلاق وقوانين مصر ، فصل ٢ ؛ كليمنس السكندرى ، الطبقات ، الكتاب الخامس ص ٥٦٦

علي هذا التشريف ، أن يتعلم وأن يحفظ عن ظهر قلب اثنين من الكتب المقدسة منسوبين إلى عطارد ، يضم أحدهما إبتهالات وضراعات ترتل على شرف الآلهة ، ويتضمن الآخر قواعد السلوك الخاص بالملوك[1]. وفى أثناء الاحتفالات المهيبة الكبرى يكون هذا المرتل أو المنشد على رأس كبار رجالات المدرسة الكهنوتية ، وكان يحمل على الدوام ، كعلامة مميزة لمكانته البارزة ، واحدا من الرموز الموسيقية .

وطبقا لما تقود إليه كل الظواهر فقد كان حق تعليم رجال البلاط[2] قاصرا على هذا المرتل أو المنشد ، إذ كان هو الموكل وبشكل خاص بأن يدرس ويحفظ عن ظهر قلب الكتاب الذى يضم قواعد السلوك فى حضرة الملوك . وينقل لنا كليمانس السكندرى — كما نقرأ الشيء نفسه فى مكتبة التاريخ — مؤلف ديودور الصقلى — أن قد كانت من العادات المرعية أن يوجد على الدوام فى بلاط ملوك مصر ، كاهن مرتل وظيفته أن يذكر هؤلاء بواجباتهم[3] وأن يقيم الاحتفالات تخليدا لذكرى الأعمال الجليلة التي قام بها الملوك الذين ماتوا ، أو الأبطال الذين حازوا الشرف والمجد .

ويحدثنا شعراء الاغريق القدامى كذلك عن شعراء ومنشدين كانوا يشغلون وظائف مماثلة فى بلاط ملوك الاغريق : أجا ممنون ، يوليسيس الخينوس Alcinous[4] ،

---

(١) Clem. Alexandr. Strom. lib V, pag. 566

وكان من بين الاسرائيليين رهبان هم منشدون وشعراء فى الوقت نفسه ، وكان هؤلاء يحتلون الصف الأول من بين اللاويين ، الذين كانوا يشكلون الطبقة الأولى فى الدولة وكان الأومولبيد يتمتعون بهذه الميزة نفسها فى أثينا ؛ كذلك فقد كانت للبارد أو المنشدين ، بين الدوريد الذين كانوا يشكلون الطبقة الأولى عند الغال ، امتيازات هائلة ، اذ كان يوجد واحد منهم على الدوام فى بلاط الملوك كان يتولى قيادة الفرقة الموسيقية وكانوا يسمونه الأرشيبارد archibarde : انظر كذلك :

Strab. Geogre. lib IV pag. 213

(٢) جاسبر شوت ، جمعية عيسى للقارىء الخير ؛ عند كيرشر ، أوديب المصرى ، المقدمة .

(٣) ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، فصل ٧٣ ، ص ٢١٧ ؛ كليمنس السكندرى ، ستروماتا أو الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٣٣ .

(٤) هوميروس ، الأوديسة ، الكتاب الثامن ، البيت ٦٠ وما بعده ٢٥٥ و ٤٩٨ ؛ الكتاب السابع عشر ، البيت ٢٦٣ وما بعده ويقرر باوسانياس (أتيكا ، الكتاب الأول ، ص ٢٣ والكتاب الثالث ، ص ١٩٦ نفس الواقعة ، ويخبرنا اثينايوس (مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الأول ، ص ١٤) بالشيء نفسه ؛ وقد كانت هناك كذلك فرقة من الموسيقيين فى بلاط ملوك العبريين ؛ وقد سبق أن استرعينا الانتباه إلى أنه كان يوجد امثال هؤلاء فى بلاط ملوك الغال .

أما ما يذكره لنا ديودور الصقلى فى الفصل ٤٤ من الكتاب الأول من مكتبته التاريخية (ص ١٣٦ من الطبعة التى سبقت الاشارة إليها) فيجعلنا فى وضع يسمح لنا بتصور أن الكهان المنشدين فى مصر ، كانوا هم كذلك فى الوقت نفسه شعراء هذا البلد ومؤرخيه ، وهو نفس ما كان يحدث عند الاغريق الذين كان مؤرخوهم الأوائل هم فى الوقت ذاته شعراءهم وموسيقييهم الأول .

كثيرة هى تلك الامتيازات التى كانت وقفا على هؤلاء الكهان المنشدين : وكلها كذلك على هذه الدرجة من الأهمية : فلقد كان الاحترام الذى لابد أن يوحى به فن كان مبتكره مقدسا باعتباره إلها ، كما كان ينظر لابتكاره على اعتبار أنه منة من السماء ؛ وكانت طبيعة وموضوع وغرض هذا الفن ؛ وكانت المكاسب التى لا يحصيها عد والتى كانت تنتج عن تطبيق مبادئه ، والآثار الرائعة التى كان يحدثها ؛ وكان نظامه الذى كرسه للصلوات والضراعات وللشكر والثناء الذى كان يوجه إلى الآلهة[1]، وفى تعليم الدين والقوانين ... الخ كانت كل هذه براهين كافية بأن تقنعنا بأن الموسيقى عند المصريين القدماء لم تكن لتصبح فنا فقيرا أو معاديا للأخلاق ، على النحو الذى يذكره لنا ديودور الصقلى الذى خدعته دون جدال المعلومات الغامضة ، والمتضاربة ، التى جمعها حول هذا الموضوع . وهكذا تبدأ شكوكنا تتلاشى لتنقشع كلية كما سوف نرى بعد قليل .

يذكر ديودور الصقلى حين يحدثنا عن القيثارة التى ابتكرها عطارد ، إن هذا الإله قد وضع عليها أوتارا ثلاثة وجعل نغماتها توافق فصول السنة الثلاثة[2] ، ولكنه لم يذكر شيئا عن الغرض الذى من أجله ابتكر عطارد هذه القيثار ؛ إنه يقدمها كرمز

---

(١) هوميروس ، نشيد إلى أبوللون ، البيتان ١٣٠ ، ١٣١ .

(٢) لم يكن الاغريق قط على اتفاق مع المصريين حول منشئ اختراع القيثارة . ويفسر لنا أفلاطون سبب هذا الاختلاف فى الكتاب الثالث من قوانينه . فهو يلاحظ أنه ينسب إلى أمفيون اختراع القيثارة فى حين ينسب ابتكار الناى إلى اوليمب ، ليس لأن هذه الأشياء كانت مجهولة من قبلهما ، وإنما لأن الجنس البشرى قد تعرض للدمار مرات عديدة بفعل الفيضانات أو بفعل كوارث أخرى من هذا القبيل ، ولم يكن يتبقى (بعد كل كارثة) سوى عدد ضئيل من البشر ، وهؤلاء يكونون أكثر التفاتا إلى تبين وتوفير احتياجاتهم عن أن ينشدوا تخليد المعارف التى كان الجنس البشرى قد حصلها من قبل ، الأمر الذى دفع البشر مرات عديدة إلى القيام بأبحاث جديدة لابتكار أشياء سبق لهم أن اخترعوها . وطبقا لما أجراه الفيلسوف نفسه فى حواريته تيماوس على لسان الكاهن المصرى يمكن الظن بأن من المحتمل أن تكون كارثة كهذه قد دمرت مصر .

لتناغم الفصول أكثر منها كآلة مخصصة لممارسة فن الموسيقى ، ولعلها كانت كذلك الرمز الموسيقى الذى كان يحمله الكاهن المنشد فى الاحتفالات الكبرى والشارة التى تحدد الرتبة أو المكانة التى وصل إليها . ومع ذلك ، فإن الأمر سيفترض ، فى هذه الحالة أو تلك ، معرفة بتناغم هذه الآلة ونفعها فى فن الموسيقى ، وبرغم هذا ، ونحن نكرر ، فلم يكن من شأن هذه الآلة أن تصنع لحنا لأغنية ، وإنما كانت تستخدم فى تقديم النغمة أى التون المطلوب للمغنى وفى أن تسترجع هذا المغنى إلى التون المستخدم إذا ما كان قد ابتعد عنه . ولا يدعنا ديودور أو أى مؤلف آخر ، نستشف أن المصريين قد استخدموا هذا النوع من الآلات الموسيقية لمتابعة أو لمصاحبة الأغنية . وحين ينقل إلينا انه **عند موت أحد الملوك تصبح مصر كلها فى حالة حداد ، ويمزق كل انسان ملابسه ، وتغلق المعابد ، ويتوقف تقديم الأضحيات ، وتلغى الأعياد مدة اثنين وسبعين يوما ، ويقوم رجال ونساء ، يبلغ عددهم مائتين أو ثلاثمائة ، يغطى الطين رءوسهم ويلتحفون حول صدورهم بقماش أبيض ، بأداء أغان جنائزية جيدة الايقاع والتنغيم ، لمرتين فى اليوم الواحد ، وتتحدث هذه الأغنيات عن فضائل الميت ومناقبه** ؛ حين يفعل ذلك فإنه لا يذكر لنا قط إن هذا الغناء كانت تصحبه آلة موسيقية من أى نوع .

.ومن المفيد أن نلاحظ هنا أن ديودور لم يلحظ فيما يورده الآن وجود تناقض ما بين ما يذكره وبين ما سبق أن ذكره فى مكان آخر(١) حول نفور المصريين الشديد من الموسيقى ، **فها** نحن نرى — [حسب قوله هو نفسه] الأغانى تستخدم فى أكثر الاحتفالات وقارا وأشدها حزنا ، اللهم إلا ان كان ما قاله عن الموسيقى لم يقصد هو به الغناء ، وبصفة خاصة الغناء الدينى ، وهذا أمر مرجح بشكل كبير ، ذلك ان هذا النوع من الغناء لم يكن قد انقرض قط فى مصر حتى عصره ، إذن فهو لم يكن يقصد بحديثه عن نفور المصريين من الموسيقى إلا الموسيقى الآلية أو كان يتحدث عن موسيقى مماثلة ، وبالغة التنوع (كثيرة النغمات) وهذا أمر يتفق فيه مع مبادىء قدماء المصريين — وهكذا يصبح التضارب ملموسا وسوف يجعل منه عرض الوقائع أمرا جليا وواضحا .

---

(١) Biblioth. hist. lib I, cap. 80

مادمنا قد افترضنا أن ما يخبرنا به ديودور الصقلى [عن نفور المصريين من الموسيقى] لا يعود إلى أزمان بالغة التأخر ، فلنختر مثالا آخر من بين صنوف الأغانى لا يشك **أبدا** فى نسبتها إلى عصور بالغة القدم ، ولنر ما ان كانت هذه الأغانى مصحوبة ، أو كان بمقدورها أن تكون مصحوبة بآلات موسيقية ، ولا يحضرنا هنا فى الحقيقة سوى مثالين من هذا النوع نستطيع طبقا لهما ، أن نحكم على الحيوية القصوى والسمو اللذين كانا لأغنيات المصريين ، كما أن الأغنيات فى الوقت نفسه تدعو للإعجاب وفوق مستوى كل ما نعرف من أكمل الشعر وأتمه طبقا لرأى العلماء والفلاسفة الشرقيين المشهورين وهما من ترانيم موسى أو تراتيله : والأول هو ما ارتجله موسى بعد عبوره البحر الأحمر والثانى هو الذى نظمه قبل وفاته بوقت قصير ، فموسى الذى تلقى فى مصر كل علوم المصريين ، بالعناية نفسها التى كان لابد من بذلها ، لو أن **الذى كان** يتلقى العلم هو ابنا لفرعون ذاته ، كان لابد له ، بالضرورة ، أن يؤلف هذه التراتيل طبقا للمبادىء التى تلقاها عن معلميه ، وبالذوق والاحساس نفسيهما اللذين اكتسبهما من الشعر الجميل والأغنيات الجميلة التى عند المصريين ، عند دراسته للنماذج التى كان عليه أن يحاكيها فى دروسه ، وكذلك عند دراسته للأشعار والأغنيات التى استحقت ، بسبب روعة جمالها ، أن تؤدى فى المعابد حيث أمكنه ان يتمعنها بنفسه .

وسنحاول هنا أن نقدم ترجمة حرفية عن العبرية ، وعلى قدر استطاعتنا ، **للأبيات** الأولى فقط من كل واحد من هذين النشيدين ، ونحن أبعد عن أن نظن أنفسنا قادرين على أن نورد العبارات فى تمام قوتها [كما هى فى الأصل] كما يكـــون قادرا على ذلك متخصص ضليع فى العبرية . ولكننا مع ذلك نتحدى أى سيمفونى مقدام أن يدلنا على آلة واحدة معروفة أو حتى متخيلة ، تستطيع نغماتها أن تبلغ درجة من التمام أو النضج لحد يكفى معه لأن تلتحم بالصوت فى حالة شبيهة ، دون أن تنال من رجولة ونبل وبساطة الأسلوب وكذلك من هيبة وجلال وعظمة الأفكار . إن النشيد الذى ترنم به موسى[1] والذى ردده الاسرائيلون وراءه بعد عبور البحر الأحمر ، هو النشيد

---

(١) يظن زوناراس (الموسوعة البيزنطية ، المجلد العاشر ، ص ٢٤) ، وكذلك المؤرخ اليهودى يوسيفوس أن هذا النشيد كان فى شكل أبيات من الشعر ذات ستة أجزاء ، ولكن أسبابا كثيرة تحملنا على الظن بأنه لم تكن قد ظهرت بعد ، حتى ذلك الوقت ، أبيات موزونة ، وأن لم يكن قد عرف وقتها سوى الايقاع . وسوف تواتينا الفرصة لتطوير هذا الرأى وللتدليل عليه فى موضع آخر .

الذى تبدو حماسته النبيلة والحادة أكثر شيء مدعاة للدهشة ؛ ففى حالة النشوة القصوى التى استشعرها موسى بعد أن نال حظ عبور هذا البحر مع الاسرائيليين سيرا على الأقدام ، فوق أرضه ، (بعد أن انحسرت المياه عن قاعه) وبعد أن سعد مثلهم بهروب ناجح من ملاحقة المصريين الذين غرقوا وابتلعهم اليم بينما كانوا يريدون أن يستعيدوا الاسرائيليين ليستبقوهم أسرى وعبيدا لديهم[1]، ترك موسى نفسه على سجيتها ، وأنشد مدفوعا بحاجة قلبه الذى حمله على أن يقدم ثناءه وشكره للإله الخالد ؛ ولما كانت النفوس متشبعة بشعور العرفان ، فقد رفع صوته قائلا : « **أرنم[2] للرب فإنه قد تعظم ؛ الفرس وراكبه طرحهما فى البحر ؛ الرب قوتى ونشيدى ؛ وقد صار خلاصى ؛ هذا إلهى فأمجده ؛ إله أبى فأرفعه ..** »[*]. أما بقية هذا النشيد أو هذه الترنيمة الرائعة ، فقد صورت فى هذه الروح وبهذه القوة الرجولية ، أن موسى لم يكن بعد يرى سوى أثر يد الله بالغة القوة ، ولم يستطع أن يكتفى بدهشة أو نشوة سببتهما له معجزة خلاصه وخلاص الاسرائيليين ؛ كان هؤلاء قد اختفوا عن ناظره على نحو ما ، وظل هو يواصل غناءه ، كما قد كان يسير وحيدا ، وسرعان ما انتقلت حماسته إلى الجميع ، وعبرت النسوة برقصاتهن عن المشاعر التى استبدت بالجميع .

أما النشيد الثانى فيبدأ على هذا النحو : « **أنصتى أيتها السماوات فأتكلم ؛ ولتسمع الأرض أقوال فمى ؛ يهطل كالمطر تعليمى ، ويقطر كالندى كلامى ، كالطل على الكلأ وكالوابل على العشب ؛ إنى باسم الرب أنادى ، أعطوا عظمة لإلهنا ... الخ** »[**] ولن نمضى لأبعد من ذلك أدراكا منا لعقم الترجمة الحرفية ؛ ويكفينا أننا أوردنا الأفكار بشكل دقيق حتى نمكن القارىء من تصور جمال وروعة الأفكار ، ورقة ورشاقة الصور ، وليس جمال الأسلوب الأصلى الذى لا يستطيع امرؤ إلا أن

---

(١) كان الفرعون الذى أراد استبقاء بنى اسرائيل فى الأسر يسمى بيتيسونيوس ؛ وكان بالقرب منه الحبران يانيس ولامبريس .

(٢) هذه الكلمة Je chante (ارنم) تمت ترجمتها فى اللاتينية Cantemus وقد جاءت فى العبرية بالضمير الأول المفرد (المتكلم) لكننا هنا نلتزم النص الحرفى مقتنعين بأننا لن نفعل سوى إضعاف المعنى إذا ما ابتعدنا عن استخدام ضمير المتكلم المفرد .

(*) سفر الخروج ، الاصحاح الخامس عشر ، نصف الاية الأولى ثم الاية الثانية ؛ وجدير بالذكر أننا هنا نورد النص العربى للتوراة ، وهذا بدوره لن يوضح الايقاع الموسيقى الموجود فى اللغة الأصلية ، الذى يقصده المؤلف هنا .

(**) سفر التثنية ، الاصحاح الثانى والثلاثون ، الآيات من ١ إلى ٣ [المترجم].

يشوهه حين يعيره حلية غريبة عليه ؛ أما الصور والأفكار التى تنقلها ترجمتنا فليست بحاجة لحواش أو زخارف لتمكن الخيال من التحليق ، فهى تحمل النفس دوما على تأمل عجائب الطبيعة بأن تثير إعجابنا نحو هذه القوة القاهرة ، التى تجل عن كل وصف ، والتى تخلق هذه الأعاجيب دونما انقطاع .

هل سيسألن أحد الآن ما إن كان ينبغى على العبقرية التى أملت مثل هذا الشعر الجميل على موسى ، أن توحى إليه كذلك بغناء جميل ، غناء له تعبير يوحى بقوة الاحساس ، وقد كان موسى متبحرا على هذا النحو العميق فى كل فروع موسيقى قدماء المصريين ، وهل سيسألنا أحد ما إن كان لفن الموسيقى فى مصر القديمة على الدوام هذه الحدة وهذه الرجولة اللتين شاء المشرعون ان يمنحوهما اياها ؟ الم تراع كل القواعد التى فرضتها قوانين هذا البلد ، فى هذه الأناشيد ، فيما يتصل بالشعر على الأقل ، وبالذات تلك القواعد التى كانت تلزم الشاعر ألا يبتعد قط عما هو جميل وشريف وعادل وأن تهدهد من انفعالات اللذة والألم [الجامحة] وأن تسمو بالروح تملأها بالقوة ؟ إذن فقد كان لابد لقواعد الموسيقى أن تتبع فى هذا المجال بالمثل ما دامت الموسيقى والشعر فى ذلك الوقت لم يكونا يشكلان سوى فن واحد ووحيد ؛ فإذا حدث أن استطاعت آلات الموسيقى أن تتكيف مع لحن بمثل هذه القوة فإن موسى لم يكن ليتردد فى استخدامها فى هذا اللحن .

وقد ترك لنا هيرودوت وصفا للإحتفالات الجنائزية التى أقيمت لرجل من عامة الناس[١]؛ أما الاختلاف الوحيد الذى نجده بين الرواية هنا وبين ما يخبرنا به ديودور الصقلى خاصا بجنازة أحد الملوك ، فهو أن الحداد لم يكن عاما وأن عدد الموجودين بالحفل قد كان أقل ؛ ويخبرنا هيرودوت كذلك أن أهل الميت **كانوا يسكبون الدموع وهم يغنون** لكنه لا يورد أى ذكر لموسيقى آلية كما لم يرد ذكر لذلك فى حفلة جنائزية أخرى تحدث عنها ديودور[٢] تمت فى جزيرة فيله[٣] إلى ما وراء الشلال (الجندل) الأول

---

(١) لم يكن الاغريق ، وهم الذين أخذوا عن المصريين كل حفلاتهم الجنائزية يستخدمون الالات الموسيقية قط فى حالات مشابهة ؛ بل كانوا يقتصرون فى الأزمنة المتأخرة على أن يصحبوا الميت إلى المقبرة وهم ينشدون تراتيل تسمى thréne أى المرثيات أو nénis أى النواح انظر :

Alexander d' Alexandro, lib III, cap 7, pag, 118, Lugundi, 1615 in- 80

(٢) **Biblioth. hist. lib. I, cap. 22, pag. 63**

(٣) كانت هذه الجزيرة تسمى الحقل المقدس أو المبارك .

للنيل حيث كان كهان المنطقة يذهبون كل يوم يملئوا باللبن الجرار التى تحيط بمقبرة أوزيريس فى هذه الجزيرة والتى يبلغ عددها ثلاثمائة وستين جرة ، ثم يصطفون من حولها بعد ذلك كى يرتلوا أغنيات جنائزية ؛ ولعل البعض قد يرد بأننا هنا بإزاء سلوك قد يعد خروجا على القاعدة العامة المتبعة فى كل ضروب الغناء الأخرى[1] : أما ما يعطى مزيدا من الدعم لهذا الاعتراض فهو أنه قد كانت هناك على ما يبدو عادة مستقرة عند الاغريق القدماء هى أن يوقفوا كل أنواع التسلية وأن يوقفوا كذلك استخدام الأدوات خلال مدة معينة ، عند موت ملوكهم . وينقل لنا يوريبديس فى تراجيديته ألكست والتى تدور فى الأزمان الأولى فى اليونان ، وهى الأزمنة التى كانت النظم الدينية المصرية هى المتبعة بدقة هناك ، وذلك فى الفصل الثانى من مسرحيته ، المشهد الأول ، ينقل لنا عادة تماثل تلك التى نحن بصددها حين يقول على لسان بطله أدميت الذى يبكى زوجته ، التى ضحت بنفسها حتى الموت من أجله :

« لن توقع أصابعى بعد على أوتار القيثارة هذه الأنغام البهيجة ، التى كانت تشنف فيما مضى أذنى ؛ ولن تختلط بصوتى بعد أنغام الناى الليبى العذبة ! ستهلك كل مباهج حياتى بموتك . أرجو معونتك فاتبعينى وغنى بالتبادل معى أنغام الجناز المحزنة[2] على شرف إله

---

(١) الموسيقى غير المناسبة فى الحزن ، سالومون ، الشئون الكنسية ، فصل ٢٢ ، فقرة ٨

(٢) يورد النص هنا بيتين من الشعر باليونانية ، هذه ترجمة لهما عن اليونانية :

اقتربوا ، واعكفوا على ترديد أنشودة رزينة عن العالم السفلى .
للإله الذى لا ينفثىء غضبه

وهذه ترجمة لنصهما اللاتينى :

اقتربوا وغنوا معا ، كل بدوره ، أنشودة حزينة ،
عن أرواح العالم السفلى ، للإله الذى لا ينفثىء غضبه

أما الترجمة الحرفية (فى النص الفرنسى) لهذين البيتين فهى :

« أسرعوا ، ولترنَّ أصداء أناشيد النصر ، بفضل جهودكم مجتمعة حتى فى داخل المقر المعتم لإله العالم السفلى » وهكذا فالصفة : جنائزية ، والكلمتان : على شرف ، لا توجد فى اليونانية قط . وسنرى بما سنقوله عن البيون Peon ان عبارتى جنائزية وعلى شرف ليستا موفقتين ولا تتفقان هنا قط مع السياق أما البيون Péan فكانت أناشيد توجه إلى أبوللون إله النور والنظام والتناغم (الهارمونى) ، والذى ينشر الحياة والصحة ، والذى ينتقم من الشرور والخطايا التى يسببها تيفون أو طيفون ، عبقرية أو جنى الشر ، الذى كان يتسبب =

العالم الآخر الشرس العنيد . وليقاسمنى أهل تساليا ، رعاياى ، هذا

= فى حدوث كل أنواع الاضطرابات ، والذى كان يدبر كل مناسبات الموت . ومن أجل الحصول على حماية أو معونة أبوللون عند حدوث أمراض أو بروز أخطار أو نزول كوارث ، كانت توجه له هذه الصلوات أو الضراعات التى كانت تسمى بيون Péon ، أو كذلك لتقديم الشكر له على العون الذى تم الحصول عليه منه . وعلى هذا فإن الأمر هنا أمر ابتهال إلى الإله ، رجاء له على أن يعيد ألكست Alceste إلى الحياة وليس لعنة أو صلاة موجهة إلى إله النار أو العالم السفلى كما قد يشاء بعض الناس أن يفهموها ، فإذا كان المقصود اللعنة حقا فإن كلمة **على شرف** لا يمكنها أن تكون مناسبة أو متوافقة . كذلك فإن كلمة بيون Péon وجنائزى لا تتوافقان هنا قط ؛ وعلى هذا أيضا فإن هذه الأبيات تقدم لنا معنى نجتزئه نحن بهذه الطريقة حتى نزيل كل لبس : « احرصوا على أن يكون للصلوات التى ستقدمونها لإله النور والنظام والتناغم صدى يرن حتى فى المقر المعتم لإله النار (أو الموت) الشرس ، ليرغمه على أن يعيد الحياة إلى زوجتى العزيزة » .

ويتطابق هذا التفسير ، بل يجد مبرره ، بهذه الأبيات للمؤلف نفسه (الكست ، الأبيات ٢٢٠ – ٢٢٤ مسرحية الكستيس لمؤلفها يوريبيديس ، بيت ٢٢٠ وما يليه

أى مليكى أبو للو [وفى اليونانية توجد كلمة Paean لا كلمة أبوللو]

قد تجد لأدميتوس طريقة ما لتجنب الأخطار والشرور ،

وأن تغدق عليه الآن وعليها ،

ذلك أنك من قبل قد أوجدت لهذا الرجل وسيلة ضد الشرور ،

والآن أيضا تغدو محررا (له) من الموت ،

وقاهرا بلوتون (رب العالم السفلى) مسبب الوفاة

وبهذه الأبيات (نفس المسرحية ، بيت ٣٥٧ وما يليه) :

لو كان لى حقا لسان أورفيوس وشدوه ،

كى أشدو بأغنية ألاطف بها ابنة ديميتر ،

أو زوجها ، وأردك يا ألكستيس من العالم السفلى إلى زوجك ؛

لهبطت (إلى العالم السفلى) وأعدتك إلى الحياة قبل أن يعوقنى كلب الجحيم أو الملاح خارون مرشد الأرواح ، الذى يجلس إلى مجدافه .

ولكى يقتنع المرء أن يوريبيديس لم يكن يظن أن على الإنسان أن يقدم ضراعات أو ابتهالات إلى بلوتون إله العالم السفلى ، فما عليه إلا أن يسترجع الأبيات ١٧٨ وما بعده من مسرحيته إيفيجينيا بين التاوريين :

الجوقة :

إنهم يرددون لك يا مولاتى ،

أغنيات قديمة وينشدون لك

نشيدا آسيويا بلحن أجنبى ؛

غير أننى سوف أرتل لك أنشودة حزينة ،

تعسة من أجل الموت الذى سيطويك ،

يرتلها بلوتون (رب العالم السفلى) ضمن أناشيده ،

بغير ابتهاج (وفى اليونانية بايان Paean) =

الواجب المشروع للغاية .. لئلا تسمع بعد فى كل أرجاء المدينة أنغام القيثارة العذبة ، ولئلا يكتمل القمر بدرا اثنتى عشرة مرة .. ».

ونستطيع أن نسوق عددا هائلا من الأمثلة على هذه العادة أو هذا الضرب من السلوك ، عند القدماء ، ليس فقط فى المؤلفات الدنيوية ، وإنما كذلك فى الكتب أو المؤلفات المقدسة[١]، دون أن يتم حسم القضية مع ذلك ، بل اننا قد نستطيع أن نستدعى إلى الذاكرة الكثير من الظروف المشابهة التى كان الاغريق والمصريون القدماء يستخدمون فيها آلات موسيقية ، فيروى على سبيل المثال أن الموكب الجنائزى للعجل أبيس كانت تصحبه ضجة المزاهر وأنغام الناى[٢] ، وان المزاهر كانت تستخدم عند البحث عن أوزيريس فى حفل حداد حزين[٣]، وان المصريين كانوا يستخدمونها بالمثل لطرد جنية طيفون الشريرة[٤] تلك التى كانت تلحق الأذى بكل ما ينبض بالحياة ، كما كانوا يستخدمونها فى الحفلات الجنائزية التى تقام على النيل ؛ وقد يحق لنا أن نضيف ، فوق ذلك ، أنه كانت تستخدم آلات الناى والبوق أو النفير ، وأننا رأينا فى الجبانات التى تجاور الأهرامات الكبرى فى الجيزة آلات نفخ وآلات وترية مرسومة على الجدران ، وأننا قد لاحظنا فى كهوف إيلتيا (الكاب) ، سيدة على رأس موكب جنائزى توقع على أوتار الجنك (الهارب) ، وينهض أمامها شاب يعزف على ناى مزودج (ذى شعبتين) ، وكان أمامه هو بدوره شاب يضرب اثنين من العصى المصفقة أو الصافقات إحداهما بالأخرى .. الخ الخ ؛ ومع ذلك فهل نريد أن نخلص من ذلك إلى

= ثم ليستعد هذه الأبيات التى توضح بشكل رائع طابع الأغنيات التى كانت توجه إلى بلوتون ، وهذه تتعارض بشكل تام مع الضراعات والابتهالات (يوريبيديس ، ألكترا ، بيت ١٤٣ وما يليه) :

أغنى لك يا أبى مولولة ، أغنية بلوتون ،
الحزينة ، وأنت راقد هكذا تحت الثرى ،
وأكرس نفسى لرثائك دوما بهذه الطريقة كل يوم

ولعل هذه الملاحظات ، التى قد تبدو فى ظروف أخرى ، مسرفة فى الاهتمام بالتفاصيل ، تغدو هامة حين يتصل الأمر بالغناء والموسيقى فى العصور بالغة القدم ، والتى أفردنا لها دراسة خاصة .

(١) Job. cap. 30, v. 31. psalm. 30, v. 2. Machab, cap. 3, v. 45.

(٢) Claudians. de IV cons. Honor. paneg. v. 685 et seq.

(٣) أوفيديوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب التاسع ، بيت ١٨٠ وما يليه .

(٤) بلوتارخوس (بلوتارك) إيزيس واوزيريس .

أن المصريين والإغريق والرومان قد استخدموا ، فى كافة أزمانهم ، هذه الآلات الموسيقية فى المواكب وحفلات الجناز ، وأن استعمال هذه الآلات لم يكن مجهولا منهم قط على مر الأيام ، كلا بالتأكيد ؛ ذلك أننا حين نخلط معا كل الحقب البعيدة عنا دون أن نلقى بالا لاختلاف الأزمان وتعاقبها ، ذلك الذى صحب معه بالضرورة تغييرات فى أطوار الحضارة وفى أطوار تقدم المعارف البشرية ، سواء فى مجال العلوم أو فى مجال الفنون ، والتى أثرت بالتالى ولابد فى تقاليد البشر وعاداتهم ، سيصبح من المستحيل علينا أن نتفهم أو نتجاوب قط مع معطيات الوقائع ، وسوف نجد بالمثل ، بهذه الطريقة نفسها ، شهادات تقف مع أو تنهض ضد أى من الآراء قد نعتنقه ، فوجود شىء كان يحدث بطريقة بعينها وقتا ما ، فى بلد ما ، لا يعنى أننا نستطيع أن نستخلص من ذلك أن هذا الشىء نفسه كان يحدث بهذه الطريقة نفسها فى مكان آخر أو فى البلد نفسه ، فى زمن آخر ، فلابد أن نتفحص مسبقا ما للتقاليد والعادات فى هذه الأزمان المختلفة أو فى هذه البلدان المختلفة من أمور مشتركة أو متعارضة ، أو بصفة خاصة ، دون أن يدعم المرء حكمه بأسانيد وحجج قوية تحظى بالاحترام ، أو بوقائع تتصل بالأزمان أو الأماكن التى يتحدث عنها ؛ فحين يبحث المرء عن الحقيقة المتأصلة دون تحيز أو حكم مسبق ، وحين يخشى من مغبة الخطأ فسوف لا تكون مجازفة كبيرة منه أن يعتد برأيه الخاص كما سوف يكون على يقين من أنه يقدم هذا الرأى من جانبه كمقامرة غير مضمونة . ولقد كانت هذه المبادىء هى مبادئنا نحن ، على الأقل ، ولقد طبقناها ونحن نحاول أن نؤسس كل ما نقوله الآن عن الموسيقى القديمة لمصر ، والتى انتهينا للتو من التعريف بحالتها الأولى .

ولسوف يكون لغوا لا طائل من ورائه أن نتوسع لأكثر من ذلك حول هذه النقطة ، والتى تبدو لنا قائمة على أساس متين . لقد كنا بصدد أن نشرح أصل وطبيعة وموضوع موسيقى قدماء المصريين وأسباب التغيرات التى ألمت بها ؛ وأن نحدد بدقة ما يعنيه نفور المصريين من الموسيقى ، وليس أن نقدم تاريخا لهذا الفن فى مصر القديمة . ولقد انتهينا الآن من إقامة النقاط الأولية ، ولهذا فلم يعد يبقى علينا إلا أن نوضح النقاط الأخيرة التى ألقينا عليها بالفعل ، من قبل ، بعض الضوء .

وإذا ما أردنا أن نلخص ما سبق أن قلناه بخصوص الحالة الأولية لفن الموسيقى فى مصر . فسوف نقول ان هذا الفن كان محاكاة للتقاليد الحميدة وتعبيرا

عنها ، يجسدها عن طريق الصوت[1] ، أما الأسباب الأولية التى استوجبت ابتكاره فهى الألم واللذة ، وأما مبادئه الطبيعية فهى النظام والتناغم ، وأنه يرتكز على الجمال والرشاقة والحيوية فى التعبير ؛ وأنه كان لصيقا بالشعر أو ملتحما به ، كما كان يلتحم بكل الخطب الصحيحة أو المختلفة ، أى بتلك الخطب التى لم تكن معانيها تتخفى وراء الأقنعة (الرموز) وتلك التى كانت تستخفى معانيها وراء الرمز ، وان عناصرها المتكاملة كانت الكلمات المنطوقة واللحن والايقاع ، وان موضوعها كان هدهدة العواطف وتثقيف العقل والتسامى بالروح ؛ وأنها كانت تهدف فى النهاية إلى الايحاء بالخلق الطيب والسلوك المستقيم ، أما وسائلها لبلوغ هذا الهدف فكانت الحكمة والفضيلة والدين والقوانين ، أما كل ما كان غريبا على هذه الأمور فلم يكن ليأتلف معها قط .

---

(١) حيث لم تكن الموسيقى الآلية تنتج إلا بفعل أنغام غير حية تصدر عن أجسام لا حياة فيها ، فلم يكن بمقدورها أن تتفق مع الموسيقى المصرية القديمة ، التى كان غرضها يتعارض بشكل تام مع الغرض من الموسيقى الآلية .

المبحث الخامس

الحالة الثانية للموسيقى فى مصر

الأسباب المبدئية التى تسببت فيها - أصل ومنشأ هذا النوع من الموسيقى كانا غريبين على مصر - نشأت هذه الموسيقى فى آسيا ، واشتقت عن الموسيقى الآلية التى استعارت منها شكلها سواء فيما يتصل بتعقدها أو بالمتعة التى تحدثها - هذه الموسيقى هى التى لفظها المصريون فى البداية ، باعتبارها لا شأن لها إلا ارهاق العقل وإتلاف الخلق والتقاليد ، ثم تقبلوها فى الأزمنة الأخيرة وانتشرت على أيديهم وازدهرت بنجاح بعد أن شغفوا بها .

لكي نتصور بطريقة أفضل ، تلك الأسباب التى أدت بالضرورة إلى توجيه الضربات الأولى إلى الموسيقى ، والتى عملت على تدهور هذا الفن بعد حالة الكمال التى كان عليها ، وذلك فى الوقت الذى كانت هذه الأسباب فيه تحدث تغييراتها الكبرى فى مصر ، فإن من أوجب الأمور أن نكون لأنفسنا فكرة عن الأماكن والأزمان والأحداث والظروف التى تمت خلالها هذه الأسباب ، وبدون ذلك فإن ما قد نستطيع أن نقوله لن يكون على أكثر تقدير سوى أمور ظنية أو افتراضية ؛ وحين يتوفر ذلك فسوف ندع للقارىء مهمة عقد المقابلات بين الأحداث الأخرى السياسية ، تلك التى أسهمت بالضرورة فى حدوث التقلبات والتغيرات والابتكارات والبدع التى ناخت بكلكلها فوق مصر والتى اقتادتها نحو التدهور ، حتى لا يكون علينا بعد ذلك أن نلقى بالا إلا للمسيرة التى اتبعتها الموسيقى وحدها ، حيث لم يعد من حقنا قط بعد ، أن نطمح إلى أن نلحق بالموسيقى أمورا لم تعد لها بها اليوم أية صلة على الاطلاق .

لاتهيىء مصر ، التى تنحصر بين سلسلتين من الجبال[1] تمتدان شبه متوازيتين إحداهما مع الأخرى من الشمال إلى الجنوب ، بادئة من جهة الشرق بجبل المقطم وتحدها من جهة الغرب سلسلة الهضاب الليبية ، والتى - أى مصر - يحدها البحر من الشمال ، ويقع فى جنوبها آخر شلالات (جنادل) النيل - حيث يندفع هذا النهر مسرعا فوق قاع غير مستقر ، عند اجتيازه لصخور واسعة من الجرانيت ، بحيث لا يهيىء فى هذا المكان سوى ممر وعر لا يمكن اجتيازه عن طريق الماء ، لاتهيىء مصر كما نرى منفذا سهلا للغرباء من أية جهة وبخاصة فى الأزمان الأولى ، حين لم يكن فن الملاحة ، الذى كان لا يزال عندئذ بالغ التخلف ، يسمح لأصغر قارب باجتياز هذه الذراع من الرمل الذى يرسبه النهر ، ويحركه بصفة مستمرة عند مصبه . ان هذه الصخور المتكسرة والتى كانت تبث الرعب حتى فى قلوب أبناء البلاد أنفسهم منذ زمن لا تعيه الذاكرة ، قد ظلت كذلك حتى اليوم ، ولحد أن أفضل **الملاحين** ليس بمقدورهم على الدوام وحتى الآن ، أن يحولوا دون أن تجنح سفنهم هناك . وفضلا عن ذلك ، فقد كان البحر ، الذى كان القدماء ينظرون إليه باعتباره مملكة طيفون[2] ،

---

(١) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع عشر ، ص ٩٤٦ ؛ ديونيسيوس وصف الأرض .

(٢) بلوتارك ، إيزيس وأوزيريس ص ٦٤ .

مبدأ وسبب كل شر ، بل باعتباره الموت ذاته ، فهو يوحى إليهم بهلع عظيم لدرجة أنهم كانوا يشعرون بأكبر صنوف المقت التى لا يمكن التغلب عليها ، لكل ما كان ومن كان يجىء إليهم عن هذا الطريق . ولهذا السبب كذلك كانوا يمقتون الأجانب[١] ويدعون لهم مباشرة التجارة الخارجية ، كذلك لم يكونوا ليسمحوا إلا لأقل الناس من بينهم شأنا كى يسهموا فى هذه التجارة بنصيب ما . وكما كان المصريون بعيدين عن كل اتصال بالشعوب الأخرى بسبب موقع بلادهم ، فقد كانوا ينأون بأنفسهم عن هذه الشعوب كذلك بسبب مبادئهم وبسبب طباعهم ؛ وحيث لم يكن هناك ما يحفز طموحهم ، إذ كانوا قانعين بثروات أرضهم التى كانت تهيء لهم بوفرة كل ما كان ضروريا لاحتياجاتهم[٢]، وحيث كانت تحكمهم قوانين تتصف بالحكمة وتنفر عن البذخ وعادات الأمم الأخرى ، فقد تمتعوا لوقت طويل بالسلام والسعادة[٣]؛ ولعلهم لم يكونوا ليخرجوا عن هذه الحال ، بلا ريب ، لو أن حدودهم التى بدا أن الطبيعة قد جعلت منها قدرهم الذى لافكاك منه ، قد ظلت تحظى على الدوام بالاحترام .

ولقد كان سيزوستريس الذى تربى منذ نعومة أظفاره على امتشاق الحسام أول ملك من ملوك هذه البلاد ، يتجاسر كى يأخذ على عاتقه ، حين لم يستطع أن يكبح جماح كفاءته القتالية ، أن يبسط سطوة نفوذه إلى ما وراء الحدود التى حصر أسلافه فيها أنفسهم ، فمضى بجيوشه الظافرة إلى أثيوبيا وآسيا وأوربا[٤]، ساعيا ،

---

(١) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ؛ديودور الصقلى ، المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٤٣ ، ص ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ .

(٢) وعلاوة على ذلك فقد تم تأمين مصر الآن ومنذ البداية ، بقوة ، حتى أنها ، بسبب قواتها العسكرية ، التى صمدت دون مشقة ، لم تسمح للأمم الأجنبية بدخولها بسهولة .

سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع عشر ، ص ٩٤٦ .

(٣) ديودور الصقلى . المرجع أعلاه .

« ولكن سوف نتجه إلى أرض مصر حيث لا نشاهد حربا بأى حال من الأحوال ، وحيث لا نسمع صوت نفير الحروب ، وحيث لا نعانى من المجاعة ، وحيث ننعم هناك بالسكنى » جيرم ، فصل ٤٢ ؛ فقرة ٤ .

(٤) هيرودوت ، الكتاب الثانى ، ديودور الصقلى . الكتاب الأول ، الفصل ٥٥ .

لتحقيق فكرة لا تتصف بالحكمة هى أن يخضع العالم كله[١] لقوانين بلاده الحكيمة ، ومع ذلك فقد فاته أنه لكى يحقق مشروعه هذا لابد أن يعيش وقتا طويلا بالقدر الكافى ، وبقوة وصحة ضروريتين لدعم شجاعته وطموحه الجسور والمتهور . وكانت نهاية المطاف أن استقبلت مصر ، فى داخلها ، أجانب هم ليسوا سوى العبيد أو الأسرى الذى كان سيزوستريس قد هزمهم ، ولم يكن هؤلاء يحظون إلا باحتقار المصريين وفزعهم منهم ، إذ لم يكن لأولئك لا ديانة ولا خلق ولا عادات المصريين .

وحيث لم يعرف خلفاء سيزوستريس أن يحملوا الغير على احترام صولجان ملكهم ، الذى انتهى إليهم ، والذى كان هذا الملك قد جعله بالغ السطوة عندما كان بين يديه فقد انصرفوا إلى التنازع عليه ، وسرعان ما انتزعه منهم خصومهم ، وهيأ هؤلاء الفرصة بفعل انشقاقاتهم لتمرد الشعوب المقهورة التى لم يتوان ابناؤها عن أن ينتشروا فى كل أنحاء مصر ، أو أن يثوا ويزيدوا فيها الاضطرابات والقلاقل ، فجعلوا من هذا البلد الجميل فريسة لأول غاز حاول الاستيلاء عليه .

وتقدم قمبيز . وكان عندئذ ملكا للفرس ، على رأس جيش هائل فقهر المصريين بدورهم[٢]، ولم تكن ديانته لتقبل معبدا للاله[٣] سوى العالم ، كما لا يستحق شيء ، فى نظر ديانته ، عبادة البشر سوى الشمس[٤] فهدم المعابد التى أقام صروحها هذا الشعب على شرف آلهته ؛ وحطم ديانته وحطم أوثانه ، وقتل العجل أبيس وشتت الكهان وألغى الأنظمة والمؤسسات الدينية والسياسية القديمة التى كانت قائمة فى هذه البلاد . لقد تغيرت وجوه كل شيء ؛ وحيث لم تعد الموسيقى تجد هاديها فى الدين والقوانين فإنها لم تستطع أن تبقى على حالتها الأولى لوقت طويل ، فكان عليها منذ ذلك الوقت أن تسهم بالضرورة فى كل التغيرات التى تحدث وأن تتأثر بها ، ولم تستطع كذلك أن تحافظ على براءتها ونقائها المبدئيين وعلى بساطتها السامية ولا أن تحتفظ بوقارها النبيل الذى قد كان لها من قبل ، فسرعان ما استبدل

---

(١) ديودر الصقلى ، المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٥٣ ، ص ١٦١ .

(٢) هيرودوت ، الكتابان الثانى والثالث ، ديودور ، الفصل ٦٨ ، ص ٢٠٣ .

(٣) هيرودوت ، الكتاب الثانى .

(٤) Justin, lib I, cap. g.

الفرس بذلك كله الفخفخة الآسيوية ؛ وبعد أن كانت الموسيقى فى الماضى تلقى احترام المصريين باعتبارها نعمة من الآلهة بدأت منذ هذا الوقت وقد تغيرت صورتها وتغير الغرض منها] تلقى منهم الصد والازدراء ، باعتبار أنه لم يعد من شأنها إلا أن تؤدى إلى رخاوة النفوس ، وإلى أن تفت فى عضد الشجاعة وأن تتلف الاخلاق .

ومنذ هذا العصر ، وجب على المصريين فى واقع الأمر أن يكونوا فكرة سيئة عن كل موسيقى أجنبية ، لكنهم لم يستطيعوا قط أن يزدروا موسيقاهم الخاصة بهم ، وعلى النحو الذى عرفوها عليه ، فقد كانت تحكم هذه الموسيقى التى نهضت على مبادىء أصح الفلسفات ، قوانين بالغة الحكمة ولحد تظل معه باعثة على الاحترام من جانبهم ؛ وكل الظواهر تبرهن لنا على ان ما رفضوه حقيقة ، على مر الأيام ، من هذا الفن قد جاءهم من آسيا .

فلقد عرفنا أن القوانين الخاصة بالموسيقى فى مصر لم تكن تتقبل فيها[١] إلا ما كان من طبيعته أن يتسامى بالروح وأن يعودها على المشاعر النبيلة وأن ينشىء النفوس على الفضيلة ، وان هذه القوانين كانت تحظر الزيادة البالغة والتنوع الشديد فى الأنغام ، باعتبارها لا تستطيع أن تصور إلا حالة نفس الانسان العاقل والمعتدل والمتسامح والقوى والشجاع . ونحن نعرف من جهة أخرى أن النقائص النقيضة كانت على وجه الدقة هى طابع الموسيقى الآسيوية ، تلك التى كانت شديدة التنوع[٢]، كثيرة الانات[٣]، باعثة للشهوات والملذات[٤]، رخوة متراخية ، تدعو للفسوق وتحض على الرذيلة[٥]. وهذه إذن هى الموسيقى التى دخلت مصر مع مجىء الفرس عندما أصبحوا سادة لها ، وهى تلك التى رفضها المصريون .

ولكننا قد قلنا من قبل إن المثالب التى جعلت من هذا النوع من الموسيقى امرا يستحق اللوم ، تعود بالدرجة الأساسية إلى نقيصة استخدام الالات ، وهو الأمر

---

(١) نحس أننا مدفوعون ، على الرغم منا ، لأن نذكر القارىء على الدوام بأفكار حول الموسيقى القديمة فى مصر تبدو لنا متعارضة مع أفكارنا المسبقة لحد أنها تحتاج دونما انقطاع لأن تنقشع وتتبدد .

(٢) Apaul. Florid, lib. I

(٣) المؤلف نفسه ، والمرجع نفسه ؛ أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب الثالث .

(٤) أفلاطون ، المرجع السابق .

(٥) نفس المؤلف ، ونفس المرجع .

الذى يتبقى علينا أن ندلل عليه . ولهذا فإن من الضرورى أن نعود إلى منشأ هذه المثالب وإلى منبع التدهور الذى أصاب الفن ، وأن نضع يدينا على التوجيه الخاطىء الذى تلقاه هذا الفن فانحرف به عن الغاية التى هيئت له بفعل الطبيعة ؛ وإلا فلن يكون بمقدورنا أن نفسر علام كانت تشتمل الحالة الثانية لفن الموسيقى عند قدماء المصريين ، حيث أن هذا التوجيه الخاطىء الذى تلقاه هذا الفن فى آسيا الذى تابع مسيرته إلى مصر ، هو الذى سنواصل ملاحظة مسيرته ، وخطوات تطوره ، وهو نفسه الذى ينبغى له أن يتضح كى يدعم فكرتنا .

ومنذ البداية ، فإن من البديهى أن الصوت ، بين كل الالات الموسيقية ، هو أولها وأكثرها طبيعية ، وأن الالات الموسيقية الأخرى لم يتم ابتكارها إلا بعد وقت طويل للغاية من اكتشاف فن الغناء . ويفترض توافق هذه الالات بالضرورة ، ليس فقط وجود معرفة مسبقة بالفن الذى جاءت هذه الالات من أجله ، وانما كذلك وجود ومعرفة كل مبادىء الموسيقى ؛ فالعدد الضئيل للغاية من النغمات الصادرة عن تناغم وتوافق الالات الاولية ، وكذلك استعداد هذه النغمات ، يدللان بوضوح أنهم (المصريين) قد فكروا فى هذه الالات ، بعضها لاعطاء المقام (التون) للصوت أو للإبقاء على الصوت فى التون الذى كان المغنى قد شرع فيه من قبل ، ولكى يقود هذا المغنى إلى نقاط الارتكاز التى يستطيع أن ننقل إليها التغيرات المختلفة فى طبقات الصوت ونغماته ونبراته ، ولكى يضع الحدوذ التى ينبغى على المغنى أن يحصر نفسه فى داخلها ؛ أما بعضها الاخر فلكى يحدد إيقاع ووزن الشعر أو الغناء أو الرقص . إن النغمات نفسها التى كانت تكون تناغم القيثارة ذات الأوتار الثلاثة كانت كذلك هى الأنغام التى أسس عليها القدماء مبادىء وقواعد علم العروض ؛ « فتلحين الخطابة[١] — كما يقول دينيس هاليكارناس فى كتابه مقالة عن فن ترتيب الكلمات[٢]

Denys d'Halicarnasse, traité de l'arrgement des mots

« يتبنى منذ البداية الفاصلة الخماسية ، فهو لا يستطيع أن يعلو نحو الحاد أو الجهير لاكثر من ثلاث تونات ونصف التون ولا أن ينخفض نحو الغليظ أو الخفيض

---

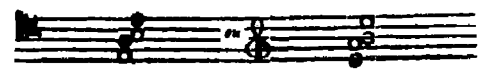
(١) كلمة لحن (ميلودى) مأخوذة هنا بمعناها الاشتقاق ، فهى تعنى فى هذا السياق : إيقاع الجمل التى يتألف منها الحديث .

(٢) Edit, Simon. Bircou. pag. 38

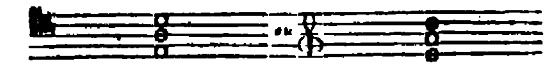
لأبعد من هذه الفاصلة[١]؛ لكن المبادىء التى نهضت على نظام ائتلاف أو تناغم القيثارة ذات الأوتار الأربعة عند الاغريق كانت أوسع مدى من المبادىء التى سبق أن حددها المصريون القدماء فى تناغم أو توافق قيثارتهم ذات الأوتار الثلاثة » . كانت النغمة الوسطى تشكل فى تناغم (هارمونى) القيثارة ذات الثلاثة أوتار الفاصلة الرباعية مع النغمة الغليظة ومع النغمة الحادة،وكانت النغمتان الطرفيتان تردّدان مجموعات من ثمانى وحدات (أو كتاف)[٢]، وكان هذا هو أكبر امتداد ينبغى

---

(١) إليكم الائتلاف الخاص بالقيثارة القديمة ذات الأربعة أوتار والمستخدمة عند الإغريق ؛ وسنعرف بالصعوبات والمساوىء التى جرها التعديل الذى أدخل على القيثارة القديمة ذات الأوتار الثلاثة .



(٢) من المفيد أن نسترعى الانتباه إلى أن هذه الأنغام كانت الأنغام الأساسية فى المقام الدورى ، وهو أقدم هذه المقامات ؛ ومنذ ذلك الوقت والمقام الدورى يبدأ بنغم أكثر انخفاضا ، إذ كان يضمن فيه la Proslambanomène : [وهو اسم أكثر الأوتار غلظة (أى أشدها خفوتا) فى النظام الموسيقى عند اليونانيين ، وقد سمى بهذا الاسم لأنه أضيف لأول مرة إلى القيثارة رباعية الأوتار — المترجم] وإليكم هذا الائتلاف فى حالته الأولية :



والذى يقدم بالمثل النغمات الرئيسية للطبقة الوسطى للصوت البشرى ، سواء فى ذلك أن كان صوت رجل أو صوت امرأة ؛ وتوافق النغمة الحادة فصل الصيف ، وتقابل الوسطى فصل الربيع ، أما الغليظة فتقابل الشتاء ؛ وفى واقع الأمر فإن التأثر الانفعالى الذى ينتج هذه النغمات حين تتحدث ، له علاقة كبيرة بحرارة الجو فى الفصول المقابلة ، كل منها ، لواحدة من هذه النغمات : فحيث تنتج النغمة الأحد عن انفعال قوى وتسبب بدورها قدرا كبيرا من الحرارة فى الدماء فإنها تتفق أكثر من غيرها مع فصل الصيف ؛ وحيث كانت النغمة الوسطى تصدر عن انفعال معتدل وتسبب قدرا قليلا من الحرارة ، فهى تنتمى ولابد إلى الربيع ؛ أما النغمة الغليظة ، وهى التى لا تنتج إلا عن تردد بالغ البطء ، أو بفعل مشاعر لا تحدث سوى انفعالات واهنة لا تتسبب فى أى حرارة أو دفء ، فهى أكثر توافقا مع فصل الشتاء. ويذكر بلوتارك فى الكتاب الرابع من أحاديث المائدة ؛ السؤال الرابع عشر ، شيئا مماثلا لهذا حين يقول ما نصه : « ويقول الدلفيون (نسبة إلى معبد دلفى) ان ربات الفن لم يطلعنهم قط على أسماء الأنغام أو الأوتار ؛ ولما كان العالم فى مجموعه منقسما إلى ثلاثة أقسام رئيسية : القسم الأول وهو قسم الطبائع الهامدة ، والثانى خاص بالطبائع المتحركة ، أما الثالث فخاص بتلك الطبائع الموجودة تحت كوكب القمر ؛ وأنها جميعا تبعد عن بعضها البعض بنسب متناسقة ؛ ويصر هؤلاء على أن لكل نغمة من النغمات واحدة من ربات الفن تقوم بحراستها : فتحرس النغمة الأولى الربة المسماة هيبات Hypate ، أما النغمة الأخيرة فتحرسها الربة نيت néte ؛ لكن الربة ميز mise هى التى تقوم بحراسة النغمة الوسطى ، تلك التى تستوعب وتقود ، قدر الامكان ، الأشياء الفانية إلى الآلهة ، والأمور الأرضية إلى الأجرام السماوية على غرار ما قدمه أفلاطون بطريقة عميت على أفهامنا تحت أسماء جنيات

=

للصوت أن يبلغه فى الحديث العادى .

وحين ظلت الالات الموسيقية تقتصر على هذه الأنغام الثلاثة فإنها لم تكن لتستطيع أن تضر باللحن ؛ أما عندما فكر الناس فى عدد أكبر من الأوتار ، وأمكن الفنان أن ينوع النغمات على هواه ، فقد تخلق نوع آخر من الموسيقى لم يعد يرتبط بشىء بمبادىء اللغة المنطوقة ؛ وحيث كان بمقدور كل امرىء أن يعدل فيها طبقا لذوقه الخاص أو تبعا لنزواته ، فإنه لم يعد يسترشد إلا بلذة الأذن ، بل بالخيلاء والميل إلى التبذل ، ساعيا للتغلب على صعوبات بالغة الضخامة دونما غاية أو غرض ودون ضرورة كذلك . لكن الجهل الذى يهلل لهذه الانحرافات الباعثة على السخرية فقد بدأ يرغم الفنان على نحو ما لأن يستسلم للأمر ، وسرعان ما نسى الناس حتى تذكر المبادىء الرئيسية لفن الموسيقى ذاته ، بفعل العادة التى اكتسبوها من هذا الفن الوليد ، وهو فن صناعة محض .

ومع ذلك فقد انقضت قرون طوال دون أن يحلم امرؤ بأن يغير شيئا فى الاغراض الأولية للالات الموسيقية ؛ فبرغم أن ابتكار هذه الآلات يرجع طبقا لكتبنا المقدسة إلى أزمان تسبق الطوفان[1] ، فإنه لم يصلنا ما يشير قط إلى أن وسائل أداء الموسيقى قد زيدت فى أى بلد لأكثر من أربعة عشر قرنا بعد هذه الكارثة .

وحتى زمن سيزوستريس ، لم يكن المصريون بعد يعرفون سوى أربعة أنواع من الآلات :

١ – القيثارة ذات الأوتار الثلاثة والتى انتهينا من الحديث عنها .

= أوربات الموت والحياة مطلقا على الأولى منهن اسم اتروبوس [وهى التى تعد خامة خيط الحياة] ، وعلى الثانية اسم لاخيزيس [وهى التى تدير المغزل فيمتد خيط الحياة] ويطلق على ثالثتهن اسم كلوطو [وهى التى تقوم بقطع الخيط فتنتهى الحياة] ؛ أما عن حركات السماوات الثمانى فقد نسبوها إليهن باعتبارهن جنيات(*) ولسن ربات فنون » . انظر بخصوص هذه الأنواع من التأملات أو الأفكار : مقالة عن خلق الروح ، للمؤلف نفسه وكذلك حوارية تيماوس لأفلاطون .

(*) تعنى كلمة sirénnes المستخدمة هنا : جنيات خرافية نصفها الأعلى لامرأة والنصف الأخر لطائر أو سمكة ؛ وهن يسكن الصخور الوعرة بين جزيرة كابرى وساحل إيطاليا ، وكن يجتذبن المسافرين بفعل طلاوة وسحر غنائهن ؛ وحين لم يتأثر يوليسيس بغنائهن وصوتهن فقد ألقين بأنفسهن إلى البحر كما تقول الأسطورة . [المترجم]

(١) سفر التكوين ، الاصحاح ٤ ، الآية ٢١ .

٢ – الدف الذى يستخدم فى ضبط إيقاع الرقصات .

٣ – البوقسان أو البوق ، للإعلان عن موعد الصلوات والأضحيات والأهلة أو الأقمار الوليدة ، ولدعوة الشعب للاجتماع فى المناسبات الاعتيادية عن الحياة المدنية أو لإعطاء إشارة ما فى الجيوش .

٤ – النفير ، عندما يتصل الأمر ببعض الأمور الهامة التى تتطلب إسهام الشعب كله . ولم يكن هذا النفير سوى أنبوب مستقيم أو مخروطى الشكل أو هو على أكثر تقدير ينحنى ببساطة عند طرفه[١] على غرار البوق أو البوقسان الذى كان يصنع من قرن بقرة ؛ مع اختلاف وحيد هو أن النفير يصنع من الخشب والصلصال أو من المعدن .

وتلكم ، على الأقل ، كانت الآلات الموسيقية التى حملها العبرانيون معهم فى هذه الفترة عند هروبهم من مضر ، بعد أن أقاموا فيها لأكثر من أربعمائة عام[٢] ، وعلى هذا النحو كان استخدامهم لها فى البداية ، ولا يستطيع المرء أن يفترض أن هذه الآلات كانت خاصة بهم ، ذلك أنه لم تكن لتترك لهم ، فى حالة الاذلال التى انكمشوا إليها فى مصر لا الحرية ولا وقت الفراغ اللازم كى يستخدموها ؛ ولو قد كانت لدى المصريين آلات أخرى ، لما كان هناك أدنى شك فى أن الاسرائيليين لم يكونوا ليترددوا فى الاستيلاء عليها ، بنفس الطريقة التى استولوا بها على الآنية الذهبية والفضية المملوكة للمصريين[٣] ؛ وفضلا عن ذلك فقد كان بنو إسرائيل قد اعتادوا على أخلاق وطباع المصريين وعلى ديانتهم ، حتى أنهم ظلوا لوقت طويل بعد خروجهم من مصر ، يعودون إلى هذه الديانة ، وإلى هذه الطباع ، مرات عدة ، برغم

---

(١) إن ما نظر إليه باعتباره نايا فى لوحة اسحاق Isiague لا يبدو لنا سوى بوق من هذا النوع ، أما سبب الخلط الذى يؤدى إلى إطلاق اسم ناى فى بعض الأحيان على البوق ، والعكس حين يمنح اسم بوق أحيانا إلى الناى عند القدماء ، هو أن كليهما كانا بالمثل مصنوعين من أنبوب كما كان كلاهما يحدث صفيرا ، وفى أن الخلاف الوحيد بينهما يكمن فى الحجم اذ الناى أصغر حجما من البوق ؛ ولهذا السبب كان يشار إليهما ، كليهما ، باسم توبا Tuba باللاتينية وتعنى الأنبوب أو باسم سيرنكس Syrinx باليونانية ، وذلك قبل أن يفكر الناس فى صنع الناى من عظمة ساق الأبل ؛ ومن الاسم اللاتينى جاء الاسم تيبيا Tibia الذى أصبح اللاتين يشيرون به بعد ذلك إلى الناى .

(٢) سفر الخروج ، الاصحاح الثانى عشر ، الآية ٤٠ .

(٣) شرحه ، ٣٥

الاعتراضات التى كان يبديها موسى باسم الرب ، اذ لم يستطيعوا تحت سطوة هذا الميل من جانبهم ، أن يقاوموا رغبتهم فى صنع وثن للإله أبيس وأن يعبدوه[١] ، مع الأخذ بطقوس العبادة التى تعود المصريون أن يقوموا بها لهذا الإله ، وكذلك مع أداء صنوف الغناء نفسها ، والرقصات نفسها التى كان المصريون يختصونه بها[٢] .

وتؤكد كل الشواهد ان الأنواع الأربعة من الآلات الموسيقية التى انتهينا من الحديث عنها كانت أول الآلات المعروفة . وكانت هذه أول الآلات التى استخدمها المصريون لأنها أكثر بساطة من الآلات الأخرى وأكثر منها سهولة وقابلية للاستيعاب فى وقت قصير ، ولأنها كانت أكثر مباشرة وأشد تأثيرا ؛ ولم يكن قدماء المصريين يعرفون غيرها فى زمن موسى .

لكن الأمر لم يكن يمضى على هذا النحو فى آسيا ؛ ففى هذه الفترة نفسها كان الناس مكبين بهمة فائقة على تطوير الآلات المعروفة وابتكار آلات جديدة ؛ وسيكون من السهل على كل منا ، عن طريق التأريخ لهذه الاختراعات أن يقوم بالمقابلة بين الأحداث السياسية التى وقعت فى مصر فى الوقت ذاته ، وأن يتصور متى وكيف أدخلت هذه الآلات إلى هناك ، فمن المرجح أن تكون بذورها قد انتقلت إلى هناك منذ فتوحات سيزوستريس ، أو عن طريق العبيد أو الأسرى الذين اصطحبهم هذا الغازى إلى مصر معه ، أو على يد أبناء آسيا الذين جذبتهم إلى هناك ظروف ودوافع مختلفة : لكن هذه البذور لم يكن بمقدورها أن تنبت وتنمو بنجاح إلا حين لم يستطع المصريون ، وقد أخضعهم الفرس ، أن يواجهوها بالمقاومة .

وطبقا لتأريخ باروس Paros فإن هيجانيس Hyganis الفريجى ، نسبة إلى منطقة فى آسيا الصغرى هو أول من اخترع الناى[٣] وأول من غنى على أساس المقام

---

(١) سفر الخروج ، الاصحاح الثانى والثلاثين ، الآية ١٩ ؛ ولقد كان العجل مصنوعا من الذهب . ويقول فى هذا الصدد لاكتانس ، عن الحكمة الزائفة ، الكتاب التاسع ، فصل ١٠
« ان هذا العجل الذهبى كان مثلا للإله أبيس » .

(٢) سفر الخروج ، الاصحاح الثانى والثلاثون ، الآيتان ١٨ ، ١٩ . ويورد فيلون اليهودى Philon فى كتابه الانتشاء ان المصريين قد كانت لديهم عادة ان يغنوا الأشعار وهم يرقصون حول الإله أبيس .

(٣) Joann. Marsham, canon chronicus, AEgypt, Hebr. Graec. ad seculum IX pag.
= 112, Londini, 1672, in- fol. Lenglet du Fresnoy, Tablettes chronologiques, ect (Deipnos. lib

الدورى،وهو فى الوقت نفسه مؤلف عديد من الأغنيات الأخرى على شرف الإلهين باخوس وبان ، وقد عاش فى نفس الوقت الذى كان أريختيون Erichton فيه يحكم أثينا ، فى نحو عام ١٤٨٧ قبل ميلاد المسيح ، وبعد أربع سنوات من خروج الاسرائيليين من مصر ، وقبل سنتين من حكم سيزوستريس . ونحن هنا نشير إلى كل ذلك حتى يتبين القارىء بشكل أفضل ، توافق كل الأحداث التى من شأنها أن تنطبق على ما نحن بصدده ، لكى ندلل عليه .

وبرغم أن هناك احتمالا ضئيلا فى أن يتمكن رجل واحد من اختراع أشياء كثيرة ، وحده ، فإن من الأرجح على الأقل أن الناس فى هذه الفترة كانوا معنيين بدرجة كبيرة بتطوير فن العزف على الناى ، وهو فن كان لا يزال حتى هذا الوقت فى مرتبة تقترب من العدم ، إذ أن أبوليوس Apulée عند حديثه عن هيجانيس هذا[1] يذكر أن الناس لم يكونوا قد فكروا بعد فى طبيعة الأنغام ، وأنهم كانوا يستخدمون الناى بالطريقة نفسها التى ينفخون بها فى البوق ، وانه لم تكن توجد أنواع كثيرة من الناى ، بل لم يكن قد وجد بعد الناى المثقوب ثقوبا عديدة ، وأن هيجانيس هو أول من حاول العزف على نايين فى الوقت نفسه ، معا[2]، وأول من أحدث عن طريق نفخة واحدة ائتلافا بين نغمتين ، إحداهما حادة والأخرى غليظة ، بواسطة أنبوبين أحدهما على

= XIV, cap. 11, pag, 617, C) ويقول أثينايوس فى المرجع السابق إنه لما كان أحد ملوك فريجيا Phrygie (ولعله هيجانيس) يجعل الناى المقدس يحدث أنغاما رقيقة ، فقد كان هو أول من ابتكر الغناء بواسطته ، وجعله مطابقا لعبقرية اللغة الدورية (احدى لهجات اليونانية القديمة) .

(١) Florid. lib. I, pag. 405. lut. Paris, 1601 in, 16

(٢) الحديث هنا يدور حول الناى المزدوج ، وكانوا يطلقون عليه اسم الناى المنحنى حين يمتد انبوباه متباعدين أحدهما عن الآخر بدءا من النقطة التى كانا يتصلان عندها بالقرب من الفتحة ؛ وينسب بلين Pline (التاريخ الطبيعى ، الكتاب السابع ، الفصل ٥٦) ابتكاره إلى مارسياس ، وان كان يوربيبيديس فى تراجيديته ريزوس Rhésus ، البيت ٩٢٢ ، يكتفى بالقول بأن مارسياس كان ماهرا فى العزف على الناى .

وينسب كاليماك Callimaque نشيد إلى ديانا البيت ٢٤٤ إلى مينرفا ابتكار الناى المصنوع من عظمة ساق أيل صغير ، أو ما يطلق عليهاللاتين اسم تيبيا وهو مثقوب بعدة ثقوب ؛ وقد قال بنفس هذه الأسطورة أوفيد التقويم ، الكتاب السادس ، سطر ٦٩٦ وما بعده ، ولكنه يضيف ان مينرفا قد لفظت هذه الآلة الموسيقية بعد أن لاحظت أن العزف عليها يجعلها تبدو مقطبة فالتقطه ستير [شخص خرافى نصفه الأعلى لبشر والنصف الأسفل لماعز] (وهو مارسياس) وتدرب عليه ، وأصبح ماهرا فى العزف به ، ثم تجاسر على تحدى ربات الفنون ، فهزمه أبوللون وعاقبه على ذلك بأن سلخه حيا .

اليمين والآخر على اليسار[1]، وأنه هو ، فى النهاية ، أول من عين ملمس هذه الآلة .

من هذه الرواية نرى أن هيجانيس لم يكن فى الحقيقة هو مخترع الناى مادامت هذه الآلة الموسيقية كانت معروفة من قبله ، وإنما هو مبتكر لنوع جديد من الناى ، هو الناى المثقوب ثقوبا عديدة ، وكذلك فن العزف على هذا الناى بتحديد أو تعيين ملامسه ، وهو أمر قد ظل مجهولا طبقا لرواية أبوليوس Apulée[2] . وحول هذا المعنى نفسه لابد أن نستمع إلى هذا النص من بلوتارك[3]: « كان هيجانيس هو أول من عزف على الناى ثم ابنه مارسياس من بعده ثم أوليمب »[4] ؛ وقد كان بلوتارك بلا ريب يرى نفس رأينا لأنه يمضى ليقول لنا : « ذلك أنه لم يكن لا مارسياس ولا أوليمب ولا هيجانيس هم أول من ابتكر الناى كما يقدر بعض الناس ، بل إن ما يستطيع المرء أن يعرفه عن طريق الرقصات والأضحيات التى تقدم على أنغام المزمار والناى إلى أبوللون وكذلك إلى ألكيه[*] Alcée ، بين آلهة آخرين قد تركه [هيجانيس] مكتوبا فى بعض أناشيده . وفوق ذلك فإن صورته فى جزيرة ديلوس توضحه ممسكا فى يده اليمنى بقوسه ، ويمسك فى يده اليسرى ربات الفتنة ، حيث تمسك كل واحدة منهن بآلة موسيقية ، فإحداهن تمسك بالقيثارة ، وأخرى بالمزمار ، وثالثة ، وهى التى تقف فى الوسط ، بالناى الذى تقربه من فمها ، ولكى لا تظنى أننى قد تخيلت ذلك كله [أقول لك] إن انتيكليس وايستير قد لاحظا الأمر نفسه كذلك فى تعليقاتهم .. الخ » .

أما المؤرخ القديم جوبا Juba الذى يشير إليه أثينايوس Athenée[5] فينسب اختراع القصبة أو المونول إلى أوزيريس ، ملك وإله مصر ، ولكن هذه الآلة لم تكن

---

(١) انظر الفصل الرابع ، من الباب الثانى من وصفنا للآلات الموسيقية عند الشرقيين ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول ، ص ٩٦٤ (المجلد التاسع من الترجمة العربية) .

(٢) انظر الهامش رقم ٢٧ .

(٣) De la Musique, pag 661, A.

(٤) حيث يذكر بلوتارك فيما بعد (ص ٦٦١ C) انه يوجد اثنان يتسميان باسم أوليمب ، فيبدو ان صاحبنا هنا هو أوليمب الأول ، ابن مارسياس .

(*) أول ملوك الاسرائيليين ، حكم فى القرن الحادى عشر قبل مولد المسيح ، وقد قتل نفسه فى معركة جلبوس حيث لقى الهزيمة على يد الفلسطينيين (عن التوراة — المترجم) .

(٥) مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٣ ، ص ١٧٥ .

سوى قصبة من القش ، وليست بها ثقوب لتعيين ملمسها ، كما أخبرنا هو بذلك ، مما لا يمكن معه اعتبارها آلة موسيقية ؛ وفضلا عن ذلك فإن جابلونسكى[1] يبرهن لنا أن اسم أوزيريس لم يعرف فى مصر إلا بعد هروب العبرانيين بقيادة موسى بنحو عشرين وثلاثمائة عام ، أى فى العام ١٣٢٥[2] قبل ميلاد المسيح ؛ ونستخلص من ذلك ، ان هذا النوع من الناى ، والناى السابق عليه . كانا معروفين فى فريجيا Phyrgie[3] قبل أن يعرفا فى مصر ، بل حتى قبل أن يعرف اسم أوزيريس نفسه هناك[4].

ومهما يكن من أمر 'فليس ممكنا فيما يبدو لنا أن يتوصل هيجانيس إلى تطوير الناى وفن العزف عليه ، لحد من الاتقان يكفى لتقبل الناى لمصاحبة الغناء الدينى ، دون أن يلقى الأمر استنكارا ، لمجرد أن يورد ذلك فى تأريخه ماربردى باروس Marbres de Paros ، ما لم يكن الأمر قد تم بغية إضفاء نوع من القوة والرجولة على تلك الصرخات الحادة ، التى كان يطلقها الكهان فى اليونان القديمة ، بأصواتهم المخنثة ، أثناء الرقصات التى كانوا يؤدونها على شرف أم الآلهة .

ولسنا نجد قط فى الأزمنة المتأخرة ، مثالا كان الناى فيه مصحوبا بالصوت البشرى أكثر قدما من المثال الذى يقدمه لنا سفر الملوك الأول[5] حيث قيل : **ونزل الأنبياء من الجبل تصحبهم أصوات القيثارة والجيتار والناى وضجة الدفوف** ، وكان هذا فى عهد شاءول(*) فى نحو عـام ١٠٥٠ قبل مولد المسيح ؛ ومع ذلك فإننا

---

(١) معبد كل آلهة مصر ، المجلد الأول ، الكتاب الثانى ، الفصل الأول ، S ، ١٦.

(٢) لا يمكننا أبدا أن نوفق هذا الحساب مع حساب الجداول التاريخية التى وضعها جون بلير Jhon Blair .

(٣) يجمع كل الشعراء الاغريق واللاتين على أنهم يجدون فى الفريجيان (أهالى فريجيا) مخترعى الناى . وقد اتبع إسيدوروس هذه الرواية التى تعود إلى زمن ضارب فى القدم :

الأصول ، الكتاب الثالث ، فصل ٧ فن الموسيقى

(٤) ومع ذلك فإن تزتزيس Tzezés لم يتردد فى النظر إلى كل من عطارد وأوزيريس ونوح وباخوس باعتبارهم متعاصرين : الخليادة الرابعة ، الكتاب الثانى ، البيت ٨٢٥ وما بعده) .

(٥) الاصحاح العاشر ، الآية الخامسة .

وبالرجوع إلى الكتاب المقدس ، العهد القديم ، لم أجد هذا النص فى الموضع المشار إليه . [المترجم]

(*) ابن جوبيتر وانتيوبى ، شاعر وموسيقى ، وهو الذى بنى أسوار طيبة التى كانت أحجارها ، كما تقول الأسطورة تصطف من تلقاء نفسها [المترجم].

لا نزال على شكوكنا فى أن مثل هذا الحشد لآلات موسيقية من أنواع بالغة التعارض ، وفى الوقت الذى كان فن العزف عليها لا يزال حديث العهد وغير معروف إلا فى أضيق نطاق – قد استخدم فى هذه المناسبة ، لهدف آخر سوى إحداث ضجة صاخبة لا مناسبة لها ، وان كان منغما ، وذلك بقصد أن يثير أو يلقى فى قلب ومشاعر الأنبياء ، تلك الرجفة وهذا الاضطراب اللذين كان القدماء يرونهما ضروريين لتوليد حماسة النبوة ؛ وليس هناك أى سبب ظاهرى لكى نفترض أن مثل هذا الخليط المضطرب من أنغام القيثارات والجيتارات ، مضافا إليها ضجة الأبواق ، يمكنه أن يصنع مجموعا لحنيا متناغما وصالحا للغناء . وهكذا نستطيع نحن أن نؤكد ان استخدام الناى والجيتار والقيثارة الخ . لم يكن مألوفا أو متقبلا بعد لا فى طقوس العبادة ولا لمصاحبة الغناء ، ذلك أن فن العزف على هذه الآلات كان لا يزال حديث العهد ، لدرجة كبيرة ، ولدرجة كبيرة كذلك كان غير متقن .

وتبعا لذلك فلابد للمرء أن يكون على يقين من أن المصريين لم يكونوا قد قطعوا فى التقدم فى فن العزف بآلات النفخ والآلات الوترية شوطا أكبر مما فعل الاسرائيليون ، لهذه الأسباب :

أولا : كان المصريون أبعد من هؤلاء الاسرائيليين عن تلك الشعوب التى ابتكرت واتقنت هذه الآلات ، ولذلك فلم يصلهم علم بها .

ثانيا : لأن طابعهم المعادى لكل ابتكار لم يكن ليهيئهم كى يذعنوا للأخذ بذلك .

وثالثا : لأن الطبيعة المبدئية لموسيقاهم ولأنظمتهم كانت مناقضة لذلك .

ومع ذلك فحيث يحتمل أن نوعا من التنافر الغريزى فى الطباع ، ظل قائما دوما بين العبريين والمصريين ، قد أدى إلى حمل المصريين على لفظ ما يقره العبريون ، فلنأخذ ، كى نتأكد ، بشكل أفضل ، من الحالة الأولى التى كان عليها فن الموسيقى فى مصر القديمة ، وسيلة أخرى للمقارنة أكثر مباشرة وأقرب منالا ، يستطيع الإغريق ان يقدموه لنا ، أو تستطيع ذلك جاليات المصريين ، مادام هؤلاء الاغريق ظلوا يحتفظون لوقت طويل بديانة المصريين وتقاليدهم وعاداتهم .

ويعد هوميروس ، الذى وصف بقدر كبير من الدقة فى إلياذته وأوديساه تقاليد

الاغريق القدماء ، دليلا موثوقا به لا يمكن أن يضللنا . وليس هناك بالتأكيد ما يمكنه أن يجعلنا نكون أدق الأفكار عن فن الغناء من صنوف المدح والتقريظ التى كان يكيلهما هذا الشاعر للمنشدين فيميوس Phémius وديمودوكس Démodocus ، وما يقصه علينا أمير الشعراء هذا عن التأثيرات التى كان هذان المنشدان يحدثانه بفنهما . ومع ذلك ، وفى الوقت نفسه ، فقد لزم هوميروس الصمت التام والمطلق حول جدارة الموسيقي الآلية : فهو فى كل موضع من أشعاره يقدم لنا فن العزف على الآلات فى حالة متخلفة للغاية ، مما يبرهن على أن الاغريق القدماء الذين كانوا قد تلقوا عن المصريين ، موسيقى بلغت تمام النضج فيما يتصل بالغناء ، لم يكفوا عن التردد على مصر ليتعمقوا فى كل مبادىء هذا الفن التى كانت تولى أكبر اهتمامها للأناشيد المليئة بالعلم ، والمقدسة (الدينية) والتى كان قد جلبها من هذه البلاد موسايوس واورفيوس ، ولم يكونوا قد تعلقوا بعد ، وبدرجة كبيرة ، بفن العزف على الآلات ؛ ولم تكن القيثارة حتى ذلك الوقت ، وهى الآلة الموسيقية التى تم اختراعها منذ قرون عديدة على يد عطارد ، لتستخدم من جانبهم إلا لضبط الصوت ومساندته ، بل لقد كانت هذه الآلة تابعة للغناء ، حتى إن هوميروس لم يتطرق قط إلى تأثيرها الخاص ؛ ومما لا شك فيه أن هذا الشاعر ، الذى لم ينس قط أن يسجل شيئا كان جديرا بالتسجيل مهما تكن ضآلته ، لم يكن ليهمل أن يخبرنا بأمر يختص بالموسيقى الآلية .

أما أوليمب الفريجى[1] وهو أقدم من عرف بهذا الاسم لما يقرب من قرنين قبل حرب طروادة[2] فقد علم الاغريق فن التوقيع على الآلات الوترية . إذن فهذا الفن لم يكن معروفا فى مصر بعد ، وإلا لكان موسايوس أو أورفيوس قد تبنيا استعماله بدلا من هذه الغيبة المطلقة لأى شيء يتيح لنا أن نجد بصيص ضوء يكشف لنا أنهما قد حصلا ، ولو قدرا ضئيلا من المعرفة عن هذا الفن ؛ اللهم إلا إذا كان هناك من يشاء لنا إن نخلط بين فن العزف على القيثارة وبين مهارة العازف ، حين يجعل قيثارته تصدر

---

(١) بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦٠ .
وانظر كذلك ملاحظات بوريت Burette حول هذا الحوار :
Memoires de l'Académie des inscriptions et belles- lettres, art. XXX, pag 254, tom X, in 4.
(٢) Plut. ibid. pag. 667. Remarques de Burette. ibid

أنغاما عن هذا الوتر أو ذاك كى تعطى النغم أو التون للمغنى أو لتعيده إليه إذا ما حاد عنه .

أما عن الناى ، فإن هوميروس لم يتحدث عنه إلا عند وصفه لدرع أخيل فى الكتاب الثامن من إلياذته ، حيث نجد الناى ينضم إلى الجيتار لمصاحبة الرقصات التى تتم فى حفلات[1] العرس . ولكنه ، حين يتحدث عن الرقصات التى كانت تتم وقت جمع الكروم ، لا يشير إلا إلى الجيتار وحده ، الذى كان عندئذ يضبط ويقود صوت المغنين[2]، ثم يعود ، فى مكان آخر ليتحدث عن نوع من الناى الصغير يسميه سيرنكس[3] Syrinx ، كان يستخدمه الرعاه كى يتسلوا وهم يرعون قطعانهم : الأمر الذى يجعلنا نرى أن هذه الآلة كانت لا تزال بعد فى اليونان بالغة الخشونة ، وفى حالة من التدنى لا تسمح باستخدامها فى مناسبات أو أوساط تحظى ببعض أهمية ، فى حين كانت هذه الآلة عند العبريين منذ نحو قرنين تحظى بالفعل بمكانة نبيلة ، لدرجة بدت معها جديرة بمصاحبة غناء الأنبياء ، أو على الأقل بمصاحبة الرقصات والحركات الأخرى التى كانوا يستنهضون بها أنفسهم لاستلهام النبوءات ، وهذا ، على وجه التحديد ، ما يجعلنا ندرك أكثر من غيره ، كم كان الاغريق القدماء أكثر حذرا وتحفظا فى استخدام الآلات الموسيقية ، وهو ما لم يفعله العبريون الذين كانوا ، فضلا عن ذلك ، أكثر قربا من منبع الابتكارات أو البدع ، لكونهم أنهم يقطنون آسيا .

ولكى يقر فى أذهاننا أن هذه الملاحظة ليست متسرعة أو جزافية ، فيكفى أن نقارن بين ما يقوله الشاعر الإغريقى القديم عن استخدام الناى ، وبين ما يقوله هسيود Hésiode المولود فى آسيا ، والذى ربما كان يقدم لنا تقاليد بلاده بينما هو يقدم لنا الشخصيات التى قام بتصويرها فى قصيدته التى عنوانها درع أو ترس أخيل ، وسوف نرى أن الشاعر يقدم لنا الناى باعتباره يستخدم فى مصاحبة الصوت فى الجوقات ، وكذلك فى ضبط حركات الرقص لتتفق مع مقاطع الغناء . ويأتى هذا الاختلاف الملموس للغاية ، حين نلقى إليه بالنا ، بالضرورة من اختلاف الأخلاق والتقاليد

---

(١) الالياذة ، الكتاب الثامن عشر ، البيت ٤٩٥ .

(٢) شرحه ، البيت ٤٦٩ .

(٣) شرحه ، البيت ٥٢٦ .

الخاصة ببلد كل من هذين الشاعرين المتعاصرين ، ومن أن الناس فى آسيا تتوقد حماسة بحثا عن أساليب جديدة للأداء كان يثرون بها الآلات كل يوم ، فى حين كان الناس فى اليونان لا يزالون محصورين فى إطار المبادىء التى انتقلت إليهم من مصر إما على يد المصريين أنفسهم وإما على يد ميلامبوس أو أورفيوس ، وان الناس هناك كانوا لا يتسامحون إلا بصعوبة بالغة فى الابتكارات أو البدع التى تفد إليهم من مكان آخر .

إذن فلا يزال بمقدورنا أن نستخلص من ذلك أن فن العزف على الناى إذا صح ان الناى نفسه قد عرف فى مصر فى ذلك الوقت ، وإذا كان الاغريق قد استعاروا عن المصريين استعماله – وهذا أمر ضئيل الاحتمال – ما كان ينبغى أن يكون قد تقدم كثيرا عند الاغريق ، طالما كان هذا الفن حديث العهد للغاية عند الذين اخترعوه أنفسهم ؛ ذلك لأن البون شاسع بين النفخ فى ساق سنبلة مجوفة أو فى قصبة من الغاب لاحداث صوت بها ، وبين فن مصاحبة الغناء وضبط حركات الرقص بهذه الآلة ، على النحو الذى يخبرنا به هزيود ، وكذلك ، ولأسباب أقوى ، بينه وبين معرفة صياغة ألحان على الناى ، كما فعل هيجانيس[1] وابنه مارسياس[2] أو إمكانية مصاحبة الصوت البشرى على غرار ما كان يفعله أوليمب[3].

---

(١) يوانيس مارشام ، القانون الزمنى ، المصريون واليهود والاغريق مع تعاليمهم (ء) إلى القرن التاسع ، الناشر أعلاه ؛ بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦ .

(٢) المؤلف نفسه والمرجع نفسه ؛ أوفيد ، مسخ الكائنات ، الكتاب السادس ، سطر ٧٠٥ وما بعده
ويخبرنا يانيس Jean Malala الذى يجعل وجود أورفيوس متزامنا مع الوقت الذى كان جديون Gédéon يحكم الاسرائيليين ، أى عند نحو منتصف القرن الثامن قبل ميلاد المسيح – يخبرنا كذلك أن مارسياس كان قد شب عن الطوق فى زمن طولا Thola حفيد جديون وخليفته ، عند نحو نهاية القرن السابع ؛ ويقدم لنا هذا المؤلف مارسياس باعتباره مبتكرا للناى المصنوع من قصب البوص ؛ ويقص علينا أن هذا الشخص ، الذى انتفخت أوداجه تيها وفخرا بمواهبه قد انتحل لنفسه لقب إله . وانه فقد عقله ، وذهب ليلقى بنفسه فى نهر كان يحمل اسمه منذ مولده وقد ادعى الشعراء ، طبقا لرواية هذا المؤلف ، ان مارسياس كان قد صارح أبوللون بعد أن جدف ضده هذا الاله ، وأنه قد قتل نفسه فى نوبة جنون .

الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين ، ص ٣١ .

وانظر كذلك حول هذا الموضوع :

Cerdenus, compend, hist. pag. 69, corp. Byzant, tom VII

(٣) **Lucian. ibid, plutarque, ibid. P.**

فابريكوس ، المسابقات ، الكتاب الأول ، فصل ٤ .

وبالاضافة إلى ذلك فإن الشعراء اليونانيين القدامى لا يتحدثون قط عن عادة استصحاب الصوت بالناى ، عندما يتصل الأمر بالاغريق ، وهذا عكس ما يفعلونه عندما يكونون بصدد الحديث عن أمور تتصل بشعوب آسيا . بل لقد كانت هذه الآلة تلقى من قدماء الاغريق الازدراء الشديد حتى إنهم ، عندما أدخلت لأول مرة فى بلادهم ، قد تركوها للعبيد الفريجيان [١]؛ ولهذا السبب فإن أسماء أوائل العازفين على الناى ، والذين ظهروا لأول مرة عندهم ، كانت أسماء مشتقة من اللغة الفريجية ، بالإضافة إلى أنها أسماء لعبيد ، مثل أسماء: سمباس ، وأدون اللذين يتحدث عنهما ألكمان [٢] Alcman ، ومثل كيون وكودالوس وبابيس الذين يشير إليهم هيبوناكت Hipponacte [٣]. ومع ذلك فهناك مبرر كبير للاعتقاد بأن هؤلاء العازفين الأول للناى لم يكونوا يستحوذون كثيرا على اذن اليونان ، حيث ظهر هناك مثل شائع يستخدم اسمى كيون وبابيس للاشارة على أننا بصدد شخصين لا يمكنهما الاتفاق فيما بينهما ، وأنهما عند تنافسهما ، لا يستطيعان ، على أحسن تقدير ، إلا أن يصنعا السوء .

لم يكن معنى ذلك أن الاغريق ينقصهم الذوق ولا الاستعداد أو الكفاءة فى عزف الناى ، فهـــا نحن نراهم بعد ذلك يقبلون عليه بقدر كبير من النجاح والاندفاع ، بل ينظرون إلى مقدرة العزف عليه باعتبارها جدارة تشرف صاحبها . يقول ارسطو [٤]: « لم يكن يقوم بالعزف على الناى فى اليونان سوى صغار الناس ، ولم يكن أمرا مشرفا لرجال طبقة الأحرار ان يعزفوا عليه ، أما بعد الانتصارات التى أحرزها الأغريق على الفرس ، فإن البذخ والوفرة فى كل شيء ، جعلاهم يبحثون عن المسرات والملذات ، فأصبح العزف على الناى شائعا بينهم لحد أصبح الجهل به يعد من قبيل العار » [٥] ، ويذكر كورنيلوس نيبوس Cornélus Népos أنه كانت تعد من الفضائل

---

(١) أثينايوس : مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل الخامس ، ص ٦٢٤ .

(٢) أبوليوس ، أثينايوس ، المراجع السابقة .

(٣) شرحه ، المرجع السابق « اخترع هيبوناكت المحاكاة الساخرة »
أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الخامس عشر ، ص ١٤ .

(٤) الجمهورية ، الكتاب الثامن ، الفصل ٦ .

(٥) ليس فى هذه الشهادة ، كما نرى ، أى لبس أو غموض ، ولهذا تصبح حاسمة فى القضية التى نحن بصددها الآن .

الكبرى لايبامينونداس أنه يتقن الرقص والعزف على الناى ، ويقول نفس المؤلف . إنه ، أى إيبامينونداس كان يؤدى كل شيء بمهارة تفوق مهارة أى شخص فى طيبة ، فقد تعلم من أوليمبيودور Olympiodore كيف يغنى على أنغام الناى ، كما تعلم من كاليفرون Calliphron كيف يرقص »[١].

وهكذا يصبح منشأ الابتكارات التى تناولت فن الموسيقى ، وبصفة خاصة ، ما يتعلق منها بالآلات الموسيقية ملموسا لنا بشكل جيد ، لدرجة أصبحنا معها نميز بشكل بالغ الوضوح ، المسيرة والاتجاه اللذين سارت فيهما هذه الابتكارات ، ولكننا فى الوقت نفسه ، لا نلمح بعد أى أثر يجعلنا نوقن أنها قد توغلت فى مصر فيما قبل حرب طروادة .

وإذا كنا قد لاحظنا بين الرسوم التى يراها المرء على الجدران الداخلية للجبانات التى تجاور أهرام الجيزة ، أشكالا لأناس يبدون فى هيئة من يعين ملمس آلات من هذا النوع ، فإنه إما أن هذه قد رسمت فيما بعد سواء على يد الفرس أو على يد الاغريق الذين أدخلوا إلى مصر عادة استخدام الناى الطويل ،وإما أن هذه الأشكال ليست فى الواقع سوى أنابيب بسيطة أو أبواق تعود إلى عهد ضارب فى القدم ، وان كان من المؤكد ان الاشخاص الذين يمسكون بهذه الآلات كانوا ينفخون فيها ، كما لو كانت هى نفسها أبواقا ؛ ويرجح أن تكون هذه الأبواق من نوع تلك الآلات التى لم يكن اهل بوزيريس وليكوبوليس وأبيدوس يستطيعون تحمل صوتها ، لأنها كانت تشبه ، ولحد مفرط ، نهيق حمار ، وهو حيوان كان يذكرهم بعبقرية طيفون الشريرة ؛ ولعل هذه الأنابيب أو القصبات الطويلة هى من نوع الآلات التى يسميها المصريون شنو– ويه Chnouê ، وهى كلمة تعنى ، طبقا لرأى جابلونسكى **النغمة التى تضرب إلى بعيد أو التى تسمع عن بعد** ، أو يحتمل أن يكون هذا الاسم قد أعطى إلى هذه الآلة بسبب طولها[٢]؛ وأخيرا لعل هذا النوع من الآلات ، الذى

(١) غير أنه كان متمرسا للدرجة التى لم يكن فيها أى طيبى أكثر منه (براعة) فى إنشاد أغان على الناى ، تعلمها على يد أوليمبيودوروس ، وفى الرقص على يد كاليفرون .

(٢) يدعم أوبيانوس بالمثل كل واحد من هذين الافتراضين بالبيت التالى :

« لم يحدث أن سمعنا قط » صوتا مثيرا لغريزة القتال والحرب بمثل ما يفعل هذا النفير (المزمار) الطويل عن « القنص ، ك ١ ، ف ٢٠٧ »

نضعه فى طبقة الناى[١] طبقا لرأى العلماء الذين تحدثوا عنها من قبلنا ، أن كان ، على نحو الدقة ، هو البوق الذى يستخدمه قدماء المصريين ، وهو أمر لا نسمح لأنفسنا أن نقطع فيه برأى حاسم .

ويمكن أن ينطبق كل ما قلناه على الناى على كل الآلات التى يتكون جسمها الطنان من أنبوب أو قصبة ، سواء كانت أسطوانية أو مخروطية أو كان شكلها أسطوانيا ومخروطيا فى وقت معا ، وملوية أو مثنية ، ذلك أن هذه الآلات جميعا لم تكن تشكل فى البداية إلا نوعا واحدا ووحيدا ، وان كانت أصنافها قد تنوعت لغير ما حد ؛ فكانت هناك أبواق من صنف الناى ، كما كانت هناك أبواق وبوقسانات بالغة التنوع ، على هذا النحو .

ولقد تناول هذه الأنواع المختلفة من الآلات ، وكذلك تلك الآلات المختلفة ، بعض تغييرات جاءت من آسيا أو من الجزر المجاورة فى البحر الأبيض : فهناك قد اخترعت النايات البسيطة المزدوجة[٢] أو النايات الليدية[٣] (نسبة إلى ليديا) والنايات الفريجية[٤] (نسبة إلى فريجى) والـ elymes أو الـ scytalies[٥]، والـ gingrines[٦] والـ sambuques lyrophéniciennes[٧] والـ ________ nables[٨] والـ ________

---

(١) انظر دراستنا عن الآلات الموسيقية المختلفة التى نجدها وسط النقوش التى تشكل زخارف للمبانى القديمة فى مصر وعن الأسماء التى أطلقها عليها ، فى لغتها الأصلية ، الشعوب الأولى التى سكنت هذا البلد . [القسم الثانى من هذا المجلد] .

(٢) انظر الهامش رقم ٢٨ .

(٣) Pindar. olymp. od. V, v. 44 et 45

(٤) يوريبيديس ، الباخيات ، بيت ١٢٦ وما يليه ؛ أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن .

(٥) وقد اخترعها أهالى فريجيا . Athen. Deipn . lib IV, cap. 24

(٦) وقد اخترعها الفينيقيون .
Id. ibid. lib IV, cap 23.

(٧) وقد اخترعها الفينيقيون . وقد كانت نوعا من المزامير
Id. ibid.

(٨) وقد اخترعها القابا دوكيان ، طبقا لما يذكره كليمانس السكندرى
Strom. lib I, pag. 307

وإن كان أثينايوس (Deipn. lib IV, cap 23) يذكر ان الذين إخترعوها هم الفينيقيون .

والـ dichordes[١] والـ phominx[٢] والـ trigone[٣] والـ pectis[٤] والـ épigone والـ iambiques[٥] والـ magadis والـ syrigmon[٦] والـ phénice والـ scindapse والـ ennéachorde[٧] والـ barbriton[٨] .. الخ .

وأخيراً فقد كل هؤلاء الذين أدخلوا بعض الابتكارات إلى الموسيقى إما إغريقا وإما آسيويين[٩].

أما الآلة الوحيدة التى يتفق على نسب اختراعها إلى المصريين فهى الدف[١٠]؛ واذا صح أن نحكم على القدامى بما يقول المحدثون ، فلعلنا لن نجد شعبا فى العالم ، فيما عدا الصينيين، قد تملك مثل هذا العدد من الأنواع المختلفة من الدفوف ، أو قد ذهب إلى مثل هذا المدى البعيد فى فن استخدامها وتنويع نغماتها[١١]. ومع ذلك فعلينا ألا نبتعد عن العصور التى نستطيع أن نتناولها بالدراسة ، مستندين فى ذلك على بعض آثار توضح ما كانت عليه موسيقى قدماء المصريين ، وبصفة خاصة ، ما كانه فن العزف على الآلات الموسيقية ، وهو الشيء الذى يعطى طابع الحالة الثانية للفن فى مصر .

---

(١) أى القيثارة ذات الوترين وقد اخترعها الأشوريون ، كليمانس السكندرى ، المرجع السابق ، الكتاب الأول ، ص ٣٠٧ .

(٢) اخترعها الصقليون ، شرحه ، المرجع السابق .

(٣) اخترعها السريان ، أثينايوس ، المرجع السابق ، الكتاب الرابع ، الفصل ٩

(٤) اخترعها سافو (أثينايوس ، المرجع السابق ، الكتاب الرابع ، الفصل ٩) .

(٥) أو السنطور المستقيم اخترعها إبيجون من ابركيا ، أثينايوس ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ أو لا يمكن أن تكون هذه الآلة نوعا من الجنك (الهارب) ؟ ولقد كان إبيجون كذلك هو أول من مازج بين الجيتار (الآلات الوترية) وبين الناى . (أثينايوس ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل ٩) .

(٦) وقد اخترعها كذلك إبيجون ، أثينايوس ، المرجع السابق .

(٧) أى القيثارة ذات التسعة أوتار وقد اخترعها الآشوريون ، شرحه ، المرجع السابق .

(٨) وقد اخترعها ترياندر من جزيرة لسبوس ، أثينايوس ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل التاسع .

(٩) بلين ، التاريخ الطبيعى ، الكتاب الرابع ، الفصل ٥٦ ؛ كليمانس السكندرى ، المرجع السابق ، الكتاب الأول ص ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

(١٠) Clem. Alex. Paedag. lib II, pag. 164.

(١١) انظر وصفنا للآلات الشرقية ، الباب الثالث ؛ عن الآلات الصاخبة (أو آلات الإيقاع) ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول ، ص ٩٧٦ (المجلد التاسع من الترجمة العربية) .

كذلك فإن زيادة عدد الأوتار فى القيثارة لا تعود لأبعد من قرنين قبل حرب طروادة ، أى بعد بضع سنوات من وجود هيجانيس ، ولم تكن القيثارة ذات الأوتار الأربعة التى اسماها الأغريق كذلك قيثارة عطارد ، ليتبناها أورفيوس – دون جدال – إلا بعد عودته إلى اليونان قادما من مصر ، قاصدا أن يجعل منها مقابلة لفصول السنة (الأربعة) التى تنقسم إليها السنة فى هذا البلد ، على غرار القيثارة المصرية ذات الأوتار الثلاثة عند المصريين ، والتى كان قد اخترعها عطارد إشارة لفصول السنة الثلاثة فى مصر : وتلك نتيجة ضرورية لما ينقله إلينا ديودور[١] حين يقول بأن أورفيوس ، كى يحظى بإعجاب الأغريق ، قد استبدل بأسماء آلهة مصر أسماء بعض أبطال الاغريق القدماء ، وانه أدخل ، بهذا الخصوص ، تجديدات وابتكارات على طقوس الاحتفالات الدينية التى للمصريين ، إذن فلابد أنه قد فعل الشىء نفسه بخصوص القيثارة ، ولابد أنه قد أعطاها كذلك طابعا إغريقيا ، حين ركب عليها أوتارا أربعة ، وحين جعل كل واحدة من نغماتها الأربع تقابل واحدا من فصول السنة الأربعة ؛ وان كنا لا نستطيع أن نعتقد فى أنه – هو – مخترعها ، بل إننا نظن انها تستمد أصولها كذلك من آسيا .

وعندما نقرأ عند بويكا[٢] Boece ، ان القيثارة لم تكن بعد قد زودت بأربعة أوتار وان كروييه Croebe قد زودها بوتر خامس ثم زودها هيجانيس بالسادس .. الخ فإننا نجد أنفسنا أمام رواية تقدم لنا مفاجأة تاريخية تبعث على الصدمة ، حتى ليدرك المرء للوهلة الأولى أن هناك خطأ من جانب المؤلف أو بالأحرى من جانب ناسخه ، الذى قد نقل ولابد ، دون أن يدرك ذلك ، بضع كلمات من سطر لآخر ، وأحدث بذلك اضطرابا فى الأسماء والأزمان .

إن من المستحيل أن يستطيع هيجانيس الذى عاش قبل قرنين من حرب طروادة إضافة وتر سادس إلى قيثارة كروييه الذى لم يكن قد جاء إلى الحياة إلا قبيل الفترة التى دمرت خلالها هذه المدينة ؛ إذن فمن الواجب علينا أن نعود بإضافة الوتر الرابع للقيثارة إلى القرن الذى سبق القرن الذى عاش فيه أورفيوس ، وهناك شواهد كثيرة تدل على أن هذا الابتكار قد تم على يد أوليمب نفسه ، وهو الذى علم الأغريق[٣] – فيما

(١) تاريخ المكتبات (سترابون) ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٣ .

(٢) عن الموسيقى DE MUsica ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٠ .

(٣) انظر ما سبق ، فى المبحث نفسه .

يقال ـــ فن التوقيع على الآلات ، الوترية إذ هو قد اكتسب فى ذلك صيتا ذائعا[١] ؛ فهو ، طبقا لما يقدمه مفسر أو شارح أريستوفان ، الذى وضع قوانين الجيتار والذى قام بتعليمها للإغريق ؛ وعلى هذا ، فحين نعرف ان ما كان يطلق عليه فى هذا الفن اسم « قوانين » الموسيقى القديمة لم يكن شيئا آخر سوى المبادىء والقواعد التى كان على المرء طبقا لها أن يقوم بالاداء والعزف ، فإننا سندرك بسهولة أن أوليمب حين أضاف وترا جديدا للقيثارة ، كان عليه ، فى الوقت ذاته ، أن يصطنع مبادىء جديدة وقواعد جديدة تحكم طرق استخدامها ؛ ومع دورة الزمن أمكن كروييه[٢] أن يضيف وترا آخر إلى القيثارة ؛ ومع ذلك فإذا حدث أنه لم يكن هو على قيد الحياة إلا قبيل حصار طروادة ، فسيكون من المرجح ، والحالة هذه ، أن وتر كروييه هذا ما كان ليصبح الوتر الخامس ، الذى يحتمل أن تكون القيثارة قد حصلت عليه بالفعل فى زمن سابق .

وإذا صدقنا ما يقوله عن ذلك باوسانياس Pausanias فإن أمفيون قد أضاف ثلاثة أوتار إلى الأوتار الأربعة التى كانت للقيثارة ويعنى ذلك ، إذا كان المقصود هنا هو أمفيون الأول ، ان القيثارة ذات السبعة أوتار قد عرفت بدءا من العام ١٤١٧ قبل العصر المسيحى ، أى فى القرن نفسه الذى عاش فيه هيجانيس وكذلك فى الفترة التى يمكن أن يكون ابنه مارسياس قد عاش فيها ؛ أما حين لا ننسب هذا الابتكار إلا لأمفيون الثانى فسوف تعود أقدمية هذه القيثارة إلى العام ١٢٢٦ ق . م[٣]، وهو ما يرجح أن تكون القيثارة ذات الأوتار الأربعة قد عرفت بالفعل قبل وجود أورفيوس . إذن فقد كنا نقف على أرض صلبة عندما انتابنا الشك فى أن تكون هذه القيثارة قد تم ابتكارها على يد الأخير ، وحين ظننا أنها تستمد أصولها من آسيا ، كما أننا لم نبتعد كثيرا عن الصواب حين نسبنا هذه القيثارة إلى أوليمب الذى ابتكر قوانين الجيتار .

قد لا نستطيع أن نحدد ، على وجه الدقة الصارمة ، الفترة التى أدخلت فيها القيثارة ذات الأوتار السبعة إلى اليونان ، لكننا نستطيع أن نخلص إلى أنها لم تحظ هناك بالقبول إلا بعد قرون عدة من اختراعها فى آسيا ؛ ولقد سميت هذه القيثارة كذلك

---

(١) Remarques sur le Dialogue de Plutarque touchant la musique, art. XXX Mém. de l'Acad. des inscriptions et belles- lettres, tom. X, pag. 254 et siuv.

(٢) Graeciae Descriptio, lib IX, de Boetica, pag. 550, Hanoviae, 1613, in- fol.

(٣) وفى الواقع فإن هذا النوع من القيثارات قد عرفه هوميروس الذى عاش قريبا من هذه الفترة .

بقيثارة عطارد ، ربما لأنهم قد جعلوا منها رمزا فلكيا بأن أقاموا رابطة بين كل واحدة من نغماتها السبع وبين واحدة من الكواكب السبعة . ولقد كان هوميروس هو أول ، أو على نحو أدق ، هو أقدم مؤلف عرفناه يحدثنا عن هذا النوع من القيثارات ، حين وصف هذه الآلة الموسيقية[1] وتحدث عن المغامرة التى أدت إلى نسبة اختراعها إلى عطارد ، فقد جاءت فكرة هذه القيثارة إلى الإله حين رأى سلحفاة تقبل نحوه[2] وحين أعجب بهذه الفكرة أمسك بالحيوان على الفور ، وأفرغ صدفته من جسده وغطاها بجلد ، وثبت عليها رافعة وقنطرة لتشد الأوتار السبعة التى وضعها عليها ، وهكذا نشأت قيثارة جيدة الصنع . إن هوميروس لم يفعل ، بإعطائه لهذه الآلة أصلا مقدسا ، سوى ما كان قد فعله الشعراء الأولون من قبله ، كذلك فقد كان كل من المصريين والاغريق يكنون لقيثاراتهم من صنع عطارد تبجيلا دينيا ، وحين أراد الشعراء أن يحملوهم على تبنى آلات جديدة من هذا النوع ، فقد تحتم على هؤلاء الشعراء فى النهاية ، كى يدفعوا وساوسهم — أى وساوس المصريين والأغريق — أن يقربوها إليهم باعتبارها قيثارات من صنع عطارد : عندئذ كانوا يفسرون الأمر متخيلين أنه قد تم على هذا النحو ، وهنا فقط كان كل قلق أو تردد يتبدد ؛ ولم يكن القوم ليتخذوا مثل هذه الاحتياطات جميعها ما لم يكونوا يخشون الرأى العام ، والقوانين نفسها ، التى كانت تلفظ وتدين كل بدعة من هذا النوع .

وطبقا لظواهر الأمور فلم يكن يتسامح فى هذه الخدعة من جانب الشعراء إلا لكى لا يبدو القوم خارقين للأنظمة والمؤسسات بالغة القوة ، وإلا لكى يتم تملق ومسايرة مشاعر وأفكار الرجل العادى ، الذى لم يشأ أحد أن ينأى به عن أفكاره الدينية ، خوفا من أن ينفصل فى الوقت نفسه عن مبادىء ديانته ، وعن مبادىء الأخلاقيات العامة ، ولكن الشعراء والفلاسفة كانوا يعرفون على الدوام أين يقفون وماذا يعنى ما يقولون ؛ فتربانذر Terpander كان يعرف جيدا أن هذه القيثارة ذات الأوتار

---

(١) نشيد إلى مركوريوس (عطارد) .

(٢) قدم فيلوستر اتوس بدوره ، فى لوحاته ، وصفا لهذه الآلة التى اخترعها عطارد ، وان كان آخرون يحكون أنه حدث أن ارتطمت قدم عطارد بجسد ميت وجاف لسلحفاة تركها النيل على الشاطىء بعد انحساره ، وهو الذى جاء بها إلى هذا المكان عند فيضه ، وإذ أدى ارتطامه بها إلى حدوث رنين صادر عن أمعائها ، فقد استلهم عطارد من ذلك فكرة صنع قيثارته منها .

The banner "Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)" at top-left should be boilerplate.

السبعة ليست أول قيثارة تخترع ، كما لم يكن يجهل ان هذه القيثارة قد حلت محل أخرى أكثر بساطة ، هى القيثارة ذات الأربعة أوتار ؛ ونقدم برهانا على ذلك هذين البيتين من شعره ، يوردهما إقليدس فى مقدمته عن الهارمونى أو التناغم[١]:

غير أننا بعد أن نبذنا الأنشودة ذات الصوت الرباعى ؛

سوف ننشد بعد ذلك أناشيد جديدة على القيثارة ذات الأوتار السبعة .

وواضح من هذين البيتين أن الاغريق كانوا قد هجروا القيثارة ذات الأوتار الأربعة ، تلك التى كانت تستخدم فى ذلك الوقت فى ضبط الغناء ، كى تحل محلها القيثارة ذات الأوتار السبعة التى أتاحت للموسيقىّ – الشاعر ، حين منحته سهولة فى تنويع طبقة الصوت وزيادة فى مدى تنغيماته لأبعد مما كان يستطيع من قبل ، دافعا قويا لتأليف أغنيات وأناشيد جديدة ؛ ومع ذلك فإن علينا أن نسترعى الانتباه إلى أن هذه القيثارة لم تكن تستخدم فى الابتهالات الدينية التى تؤدى فى أيام الأعياد ، وبصفة خاصة الاحتفال الذى يقام عند اكتمال بدر الربيع ، على شرف أبوللون الكارى[٢].

وبرغم أن القيثارة ذات الأوتار العشرة قد عرفت فى آسيا وحظيت باحترام كبير من جانب العبريين منذ القرن العاشر قبل الميلاد ، فيبدو مع ذلك أنها كانت لا تزال مجهولة لمدة بلغت ثلاثة قرون إلى ما بعد هذا التاريخ فى بلاد اليونان ؛ أى إلى الفترة التى كان يعيش فيهاترباندر ؛ ذلك أن هذا الشاعر لا يتحدث عن القيثارة ذات الأوتار السبعة إلا كنوع جديد من القيثارات حل حديثا محل القيثارة ذات الأوتار الأربعة : ومن هنا نستطيع الافتراض بأن هوميروس ، الذى وضع أسطورة اكتشاف عطارد لهذه القيثارة ، كان هو نفسه -ربما- مخترعها ، اللهم إذا لم يكن قد سبق ابتكارها من قبل على يد أمفيون ، أما بخصوص القيثارة ذات الأوتار العشرة فإن أقدم

---

(١) فى العصور القديمة ، مؤلفى الموسيقى السبعة ، المجلد الأول ، ص ١٩ .

(٢) كثير من الشعراء

يتغنون بك على القيثارة ذات الأوتار السبعة ،

وكذلك يثنون عليك ويمجدونك فى الأناشيد التى لا تعزف على القيثارة ،

عندما تعود من جديد دورة ذلك الوقت

من الشهر على اسبرطة فى مهرجان أبوللون

ويظل الاحتفال بها طول الليل ، عندما يكون القمر بدرا .

شاعر تحدث عنها هو أيون IOn الذى عاش فى نحو القرن الخامس قبل الميلاد ؛ كذلك فقد كان هذا الشاعر يونانيا من إيفيزا فى آسيا الصغرى وهو يقدم لنا القيثارة ذات الأوتار العشرة باعتبارها قد حلت محل القيثارة سباعية الأوتار ، فى هذه الأبيات من شعره :

إنك تأتين فى المرتبة العاشرة
فيما يتعلق باتفاق (انسجام) اللحن الثلاثى للهارمونية ،
فجميع الاغريق قد كانوا – قبل القيثارة ذات الأوتار الإثنى عشر ،
يغنون أناشيدهم على القيثارة ذات الأوتار السبعة ،
التى كانت نادرا ما تبهج ربة العشق .

ولا يستطيع المرء أن يشك فى أن كل هذه الابتكارات قد انتقلت إلى مصر وعرفت فيها بمجرد أن وجدت لنفسها إلى هناك سبيلا ؛ ومع ذلك فينبغى أن نكون على يقين أنها قد وصلت إلى هناك متأخرة عنها فى أى مكان آخر ، طبقا لكل الأسباب التى سقناها حتى الآن ، فالعقبات التى كانت تعترض توغلها إلى هناك كان لابد لها أن تضعف تدريجيا ثم ينتهى بها الأمر أن تنقشع كلية ، مع فقدان القوانين القديمة لهذه البلاد لقوتها وسطوتها ، ومع إفساح التقاليد القديمة مكانها لتقاليد جديدة ، وفى الواقع فإن المرء يرى آلات موسيقية من كل هذه الأنواع مرسومة ومنقوشة فوق جدران المنشآت القديمة فى مصر ، ويراها المرء بين يدى أشخاص يبدو من مظهرهم أنهم كهان مصريون ، كما نجدها بالمثل بين أيدى شخصيات أو آلهة رمزيين ، وهم فى هيئة العازف : اذن فقد كانت هذه تستخدم ليس فقط فى الاحتفالات المدنية أو السياسية ، بل كذلك فى الحفلات الدينية ، ذلك أننا لا نسعى لاستبعاد الحجج أو الأسباب التى تنهض ضد رأينا ، بل إننا نريد ، عكس ذلك ، ان نضع القارىء فى وضع من يستطيع أن يحكم بنفسه طبقا لمعطيات الوقائع .

ومع ذلك فسنظل على موقفنا من أننا لا نتصور أن يكون المصريون القدماء قد أمكنهم أن يستخدموا هذه الآلات قبل زمن اختراعها فى آسيا ، فلم يكن يدخل قط فى تقاليد وأخلاقيات هذا الشعب ، وفى مبادئه الدينية والسياسية الصارمة ، أن تتقبل هذه الأنواع من الآلات الموسيقية . وليس هناك ظل لسبب فى أن يرسموا على جدران مقابرهم مشاهد مرح ولهو عامين وتمرينات رياضية ورقصات الخ ، وان يقدموا

فى هذه الأماكن رسوما لرحلات صيد الطيور وللمواكب الجنائزية ، ولحفلات الميلاد وعمليات التحنيط وصيد السمك وأعمال الزراعة الخ بالشكل الذى نلاحظه فى كهوف إيليتيا (الكاب) ؛ وأن يهملوا فى الوقت نفسه تمثيل ذلك فوق جدران قصورهم وكذلك فى المناسبات الأخرى التى تعد مناسبات سرور وحبور ومتعة ؛ كان بالامكان ان يكون فى هذا تنافر بالغ اللامعقولية من جانبهم ، وذلك حين يجمعون فى أماكن الحداد والأحزان هذه أدوات ووسائل الرفاهية والترف من كل نوع ، إلى جانب العبيد أو المجرمين الذين تعرضوا لوطأة التعذيب أو حكم عليهم بالموت ، وان يرسموا هؤلاء وهم يعزفون على الآلات الموسيقية أمام الشخصيات الهامة ، وهو ما يراه المرء فى مقابر الملوك ؛ إن هذه اللملمة تمثل شتاتا متنافرا يبعث على الصدمة الشديدة ، ويتعارض مع فكرة أن المصريين يتخذون لأنفسهم من مقارهم الأخيرة هذه دورا للنسيان والسلام والصمت الأبدى ؛ وإنه لمن المستحيل بشكل مطلق أن نوفق بين ذلك وبين الدقة الوسواسة التى كانت تحدوا بهم أن يراعوا فى كل شىء الحشمة واللياقة ، والنظام والانسجام ، وأن يلاحظوا بشكل بالغ الصرامة التوافق والتناغم حتى فى الأشياء بالغة الصغر ، ولن يكون فى ذلك بالتأكيد سوى اللامبلاة أو الاهدار لمبادئهم ، وهو أمر يستحق الإدانة إذ يؤدى إلى تنفيذ أشياء مماثلة .

ومع ذلك مرة أخرى ، فلماذا لا يكون المصريون الذين لفظوا بقدر كبير من الازدراء استخدام الموسيقى المتنوعة وبالتالى استخدام الموسيقى الآلية ، قد استخدموها فى الحفلات الجنائزية على وجه التحديد ، وليس فى أية مناسبة أخرى أو ظرف آخر ؟ ذلك أنه يجدر بالملاحظة أن آلات الجنك (الهارب) التى يراها المرء مرسومة فى احدى مقابر الملوك ، فى حين لا يلمح المرء أى صنف آخر من الآلات الموسيقية من هذا النوع فى المقابر الأخريات ، قد زودت بعدد كبير من الأوتار . وعلى هذا ، فلماذا يقومون برسمها فوق جدران مقابرهم فى حين أنهم قد استبعدوها من كل احتفالاتهم ومناسباتهم الحزينة ومن ضروب الغناء التى كانت تؤدى فيها ؟ ولماذ لا يستخدمها الكهان المصريون لمصاحبة الأغنيات الجنائزية التى كانوا ينشدونها فوق مقبرة أوزيريس ، أو تلك التى كانوا يغنونها ، سواء عند موت ملوكهم أو عند موت أفراد من بينهم ؟ وكيف يتأتى أن ينسى كل من ديودور الصقلى وهيرودوت ، وهما يحدثاننا عن ضروب الغناء التى كانت تؤدى فى هذه المناسبات أن يشيرا ، وكأنما تم

الأمر بالتنسيق بينهما ، إلى الآلات الموسيقية التى كانت تصاحب هذه الأغنيات ؟ وأى اتفاق عجيب هذا الذى يمكن أن يقوم بين هذا العدد الكبير من المؤلفين القدماء ؟ فلقد زار مصر شعراء وفلاسفة الخ كثيرون منذ عصر هزيود ولم يشر أحد منهم ، مجرد إشارة ، إلى هذه الآلات الموسيقية ، عند المصريين ، وكيف يحدث أن يتفق كل هؤلاء الذين يتحدثون عن هذا الفن وبشكل إجماعى ، على النظر إلى هذه الابتكارات باعتبارها قد ابتكرت أصلا فى آسيا وعلى يد الآسيويين ؟ اننا لا نعرف وسيلة أخرى لحل كل هذه الصعوبات إلا تلك التى أخذنا بها : فهى توفق بين كل الوقائع وتجد لنفسها دعما تقدمه شهادات التاريخ ، كما أنها فى الوقت نفسه تتوافق مع مسار الخطوات التى خطاها فن الموسيقى نحو التقدم .

ونحن حين نستعيد كل مرة ، تلك الفترة التى حصلت فيها أنواع الآلات الموسيقية المختلفة على بعض زيادة فى وسائل صنعها ، فإننا نضع كل امرىء فى وضع يمكنه من أن يحدد بطريقة دقيقة وموضوعية الازمان التى كانت هذه الآلات فيها لا تزال مجهولة فى مصر ، وبالتالى نمكنه من تحديد الزمن الذى بدأت فيه الحالة الثانية لفن الموسيقى فى هذا البلد ، أى الفترة التى هجرت فيها – محاكاة للآسيويين – مبادىء الموسيقى التى كانت لا تشتمل إلا على الرشاقة والجمال وحيوية التعبير بالكلمات كى يكب المصريون ، أكثر ، على دراسة الموسيقى الآلية ، التى سرعان ما اندمجت ، وهى فن مصطنع محض ، بالغناء ، كما سنرى بعد قليل .

يتفق كل من فريكرات (السورى) Phérécrate[1] وأريستوفان[2]، وهما من شعراء الكوميديا ، وكذلك أفلاطون الفيلسوف[3] ، وهم الثلاثة متعاصرون ، على نسبة كل الابتكارات الموسيقية التى أدخلت إلى اليونان إلى نحو قرن أو قرنين قبل مجيئهم (وهو

---

(١) بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦٥ .

(٢) مسرحية الحب ، الفصل ٣ ، المشهد ٣ .

ونحن من جانبنا نأسف ، من أننا لم نضع هنا تحت بصر القارىء النصوص التى نشير إليها من أفلاطون وأريستوفان ، وبلوتارك ، خشية من جانبنا أن يصيب ذلك القارىء بالارتباك ؛ وان كانت هذه النصوص بالغة الأهمية وضعها رجال شغفوا بالتعرف على حالة الموسيقى القديمة .

(٣) القوانين ، الكتاب الثالث ؛ بلوتارك ، المرجع السابق ؛ وكذلك أحاديث المائدة ، الكتاب الخامس ، السؤال الثانى (أو القضية الثانية) .

زمن يتفق مع الزمن الذى فتح فيه قمبيز مصر) ، وكذلك على نسبة الاضطرابات التى أفسدت هذا الفن إلى عدم كفاية القوانين الجديدة التى تم وضعها بعد أن تم تغيير الحكومة القديمة التى كانت تقوم على النمط المصرى ، تلك التى كانت تعيش قبلهم بنحو أربعمائة عام ، ويشكو ثلاثتهم بمرارة من أن القوم هناك لم يتحفظوا بالقوانين التى كانت تردع كل أمور الخلاعة والفسق وكل البدع وتقصيها عن فن الموسيقى ؛ إذن فها هى نفس الأسباب تؤدى هنا إلى نفس النتائج كما حدث فى مصر حين غير الفرس المشبعون بكل الابتكارات التى كانت تتلف هذا الفن ، حكومتها القديمة بعد أن فتحوها .

أما الشخص الذى أصاب الغناء ، طبقا لأقوال القدماء ، بأكثر الأضرار خطورة ومباشرة فهو ميلانيبيديس Melanippide[١] مما جعل فكريكويس[٢] فى إحدى كوميدياته ، يظهر الموسيقى فى ثوب امرأة ممزقة الجسد بفعل ما كانت تلقاه على يد الموسيقيين ، وتئن شاكية بصفة خاصة من أن ميلانيبيد قد جعل منها ، بعزفه على قيثارة ذات اثنى عشر وترا رخوة ، سقيمة ، خائرة القوى ، ومع ذلك فقد رأينا قيثارات تحمل أوتارا أكبر عددا من ذلك مرسومة فى واحدة من مقابر ملوك مصر : فهل سيقال ان القدماء المصريين كانوا أقل تشددا وأكثر تسامحا عما كان عليه الإغريق بخصوص الموسيقى ؟ لكن شهادة أفلاطون تقوض هذا الزعم . إذن فعلينا بالضرورة أن نضع كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، فى الحالة الثانية للموسيقى فى مصر .

وعلينا كذلك دون شك ، على غرار ما فعل أفلاطون ، أن ننسب الانحرافات التى أصابت الموسيقى إلى الشعراء[٣] ، وبخاصة هؤلاء الذين جعلوا الغناء يفقد وقاره النبيل ، حين بات جل همهم ان يدخلوا السرور على قلوب العامة بدلا من أن يتولوا مسئولية تعليمهم . وهكذا فعندما غير تسبيس[٤] Thespis أو شخص آخر قبله[٥]

---

(١) عاش ميلانيبيديس قبل ميلاد المسيح بأربعمائة وستين عاما ، وبعد فتح مصر على يد قمبيز بأكثر من نصف قرن .

(٢) بلوتارك ، المرجع السابق .

(٣) نكرر أن أفلاطون يقصد بهذه الكلمة المؤلفين على وجه الاطلاق ، الذين كانوا هم ، فى الوقت نفسه شعراء وموسيقيين .

(٤) نابى تسبيس فى العام ٥٣٦ ق . م .

(٥) يخبرنا أفلاطون عند قرب نهاية مقالته المعنونة مينوس Minos أن التراجيديا كانت بالغة القدم فى =

الديتيرامبه وهى الأشعار الدينية التى كانت تؤدى أصلا للاحتفالات بمولد باخوس[1] إلى هزليات شعبية ، فقد أصبح لزاما عليه أن يحل محل الأغنيات الوقورة لهذا العيد أغانى أكثر خفة ، من شأنها أن تسرى عن العامة ! وحيث لم تكن هذه الأغنيات الأخيرة سوى تحريف أو محاكاة ساخرة للاغانى الأولى ، حتى أصبحت هذه هزلية تبعث على الضحك ، فإن الموسيقيين الذين كانوا يؤدونها لم يستطيعوا إلا أن يستبيحوا لأنفسهم كل ما عن لهم من ضروب الخلاعة ؛ ومن هنا جاءت كل المساوىء التى انزلقت إلى هذا الفن. كذلك فقد وجهت التهم إلى فينيسياس Cinésias وفيرنيس Phyrnis وتيموثيه Timothée على لسان السيدة « الموسيقى » فى كوميديا فريكويس بأنهم قد أهانوها : أما الأول وهو موسيقىّ زنديق ماجن[2] فقد زاد من الاضطراب

= أثينا ، وأنها قد نشأت منذ ما قبل عصر تسبيس وفرينيك Phrynique ؛ ويضيف بأنه إذا ما أريد اجراء بحث عن ذلك ، فسوف نجد أنها قد وجدت قبل تأسيس مدينة أثينا ، وأنها كانت نوعا من الشعر الذى يدخل البهجة كثيرا على قلوب الناس ؛ اما أرسطو فى كتابه فن الشعر أو البويطيقا فيظن أن التراجيديا قد جاءت عن نوع من الشعر يسمى الديتيرامبه أى قصائد المدح المغالى فيه ؛ وسوف نكتشف عندما نتصدى للضروب المختلفة من الغناء والأشعار عند المصريين القدماء أن قصائد المدح المبالغ فيه من أصل مصرى ، بل ان الاسم الذى يطلق عليها هو نفسه اسم مصرى .

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثالث .

وقد كان باخوس عند الاغريق هو نفسه الآله المصرى المعروف فى مصر باسم أوزيريس ؛ ولم يكن هذا الإله الذى نقل أورفيوس عبادته إلى اليونان ، بعد أن غير اسمه ، طبقا لما يخبرنا به ديودور الصقلى ، فى مكتبته التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٣٣ ، وكذلك لاكتانس فى كتابه عن الديانات الزائفة Falsa Religione ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٢ – لم يكن شيئا آخر سوى إله رمزى يمثل مبدأ الخصوبة .

(٢) انظر :

Mémoires de l'Academie des inscriptions et des belles- lettres, tom. XV, in 40, p. 343

ويبدو أن أفلاطون ، هو أيضا ، لم يكن له رأى محبذ لقينيسياس ، إذ يقول على لسان سقراط فى محاورته جورجياس :

« هل تظن أن قينيسياس بن فيليس يهمه كثيرا أن تؤدى أغنياته إلى الأخذ بيد سامعيها نحو الأفضل أم أنه لا يهدف لشىء آخر سوى أن تنال أغانيه اعجاب جمهور مستمعيه ؟ »

ثم يتحدث عنه أفلاطون فى مكان آخر باعتباره رجلا سيىء الخلق .

أما أثينايوس فى مؤلفه :

Deipn, lib XXII, cap. B, pag. 551

فيصور قينيسياس على أنه رجل فاسد ومؤلف خطر .

الذى أدخله ميلانيبيديس من قبل فى فن الموسيقى ، عن طريق الزخارف والحواشى التى أثقل بها من جديد كاهل اللحن ؛ اما فيرنيس[1]، فقد كان أكثر جرءة من كل السابقين عليه ، فقد تجاسر على تخيل تكوينات جديدة من النغمات ، وتعقيدات جديدة ، وتغييرات فى طبقات الصوت شوهت من الطابع المبدئى للموسيقى ؛ ثم جاء بعد ذلك تيموثيه يزايد على سابقيه وليزيد الطين بلة فى انحدار الفن ؛ ولهذا فقد أدين فى اسبارطة بحكم يتفق بشكل مطلق مع مبادىء المصريين ؛ حكم كانت حيثياته **أنه قد علم الأطفال ، الذى عليه أن يعلمهم ، موسيقى مزدحمة الأنغام لحد مبالغ فيه ، مما جعلهم يفقدون الاعتدال الذى توحى به الفضيلة ، وأنه أحل النوع الكروماتيكى ، وهو رخو بطبعه ، محل التناغم (الهارمونى) البسيط الذى كان – هو – قد تعلمه .**

ولا يدع هذا الحكم الذى يصدر ضد موسيقى آسيوى[2]، كما لا تدع السخرية والتهكم اللذين جاءا فى الكوميديات التى أشرنا للتو إليها ، الفرصة لتسرب أى شكوك لا عن نوع الموسيقى التى كان المصريون يعدون استعمالها خطرا على الأخلاق ، ولا عن موطن أصلها ولا عن سبب فسادها ؛ ويستطيع المرء أن يرى بوضوح أنها كانت موسيقى مزدحمة الأنغام ، رخوة وأن فسادها صادر عن المساوىء التى كان القوم يحدثونها فى آسيا الصغرى ، بسبب ما كانوا يبذلونه من جهد هناك سعيا وراء زيادة الأنغام زيادة مضاعفة ، واثقال كاهل اللحن بالزخارف والحواشى حيث تزدحم الأنغام مما يؤدى إلى إزهاق روح الفن وجفاف ينابيعه ؛ وبمعنى آخر فإن ما حدث فى اسبارطة كان ينبغى له أيضا أن يحدث فى مصر ، كل مرة يحاول فيها الآسيويون أن ينفذوا إليها موسيقاهم من قبل أن يستولى عليها الفرس ؛ ومع ذلك ، فبمجرد أن أصبح هؤلاء الفرس سادة لها فإن شيئا لم

---

(١) ظلت طريقة فيرنيس محرمة لوقت طويل فى مدارس أثينا ، انظر :
أريستوفان ، السحب ، الفصل الثالث ؛ المشهد الثالث الأبيات ٩ – ١٢
ويتحدث أريستوفان هذا كثيرا عن قينيسياس فيرنيس ولكنه لا يذكرهما مرة واحدة بالخير .

(٢) تألق تيموثيه فى العام ٣٥٧ ق . م ؛ وكان ينتمى إلى مدينة ميليه **Milet** فى أيونيا ، وهى منطقة فى آسيا الصغرى ، حيث الأخلاق فى أكثر حالاتها انحلالا وتفسخا ، ويتحدث ديموستين **Démostine** باحتقار شديد عن هؤلاء الأقوام فى خطبه عن حكومة الجمهورية . ويطلق أسخيلوس على الأغانى الأيونية اسم الأغنيات الباعثة على الكآبة والمدرة للدموع ، أى الباعثة على البكاء . **Philodyrtos**

يحل دون أن تنتشر في أرجائها هذه الموسيقى الخطرة ، بفعل التدهور الذى اعترى الفن ، وفى واقع الأمر فإنها بمرور الأيام قد انتشرت هناك بسرعة أكبر كثيرًا من تلك التى انتشرت بها فى اليونان . وبلا ريب فقد كان الناى من بين أولى الآلات الموسيقية التى أدخلت إلى مصر ، وهى الآلة التى يتحدث عنها هيرودوت فى كتابه الثانى من تاريخه عندما يقول : كانت السيدات فى أعياد باخوس يذهبن من قرية لأخرى ، ينشدن مدائح لهذا الآله ؛ أو حين يصف العيد الذى كان يقامُ فى بوباسطة على شرف ديانا ، والذى كان الناس يتوجهون إليه من كل صوب عن طريق النيل بالقوارب ، رجالا ونساء ، كلهم معا فالبعض يغنون ، يصفقون أو يدقون بأيديهم ، والبعض الآخر يعزفون على الناى[1]؛ أما النسوة فكن يؤرجحن الجلاجل .

ان هيرودوت هنا لا يتحدث عن أمور علم بها عن طريق النقل والرواية ، وإنما كان يتحدث عما رآه رأى العين . ولابد لنا أن نلاحظ بهذا الخصوص أنه لم يكن قد مضى بعد قرن من الزمان على دخول الفرس مصر لأول مرة ، وعلى حكمهم لها ، عندما كان هذا الرحالة يجوب هذه الـبلاد ؛ وبمعنى آخر ، فقد كان لابد من مرور كل هذا الوقت على الأقل حتى يتمكن المصريون من أن يحسموا أمرهم فى أن يتقبلوا استخدام الناى فى احتفالاتهم الدينية وأن يصحبوا أغنياتهم بآلة كانت بسيطة للغاية ، وبلا ثقوب لتعيين ملامسها ، مع أنها كانت من قبل معروفة لهم ، وإن كانت لها وجهة أخرى . وإذا كانت الجنك أو القيثارات المزودة بعدد كبير من الأوتار قد حظيت بالقبول من جانبهم فى ذلك الوقت ، فمما لا شك فيه أنهم لم يستخدموها لمصاحبة أغنياتهم والأعياد ، كما أن هيرودوت لم يورد عنها أية إشارة ، على النحو الذى أشار به إلى الناى الذى انتهينا من الحديث عنه ؛ وهذا دليل لنا كذلك على أن هذا النوع من الآلات الوترية التى نجدها محفورة أو منقوشة فوق جدران المنشآت القديمة فى مصر لا يمكنها أن تغدو من نتاج الحالة الأولى للموسيقى فى هذا البلد ، بل هى تنتمى ، عكس ذلك ، إلى الحالة الثانية .

---

(١) فى ذلك الوقت ، كانت تصنع نايات بالغة الفخامة من سيقان اللوتس الذى ينمو بوفرة فى ليبيا كما يخبرنا بذلك شارح أو المعلق على أعمال يوريبيديس فى الكلمات livin avlon أى المزمار الليبى (ألكست ، البيتان ٣٤٦ و ٣٤٧) والتى يفسرها على هذا النحو : « وكانت النايات تصنع من سيقان اللوتس الذى ينمو فى ليبيا على شواطىء نهر تريتون Triton هناك »

ومع ذلك فقد توقف اضطراد تقدم الموسيقى الآلية فى مصر ، مع طرد الفرس ، بعد نحو ثلاثين عاما من الفترة التى عالجناها ؛ فحين استعاد المصريون بلادهم إلى حوزتهم ، فقد عادوا إلى تثبيت النظم القديمة للأمور بها ؛ وبرغم ذلك ، فحيث لم يقدر هؤلاء أن يحتفظوا بالأمر هناك لأكثر من ستين عاما وبضعة أعوام ، وحيث قد انتزعها الفرس منهم مرة ثانية لتأتى نهايتهم بعد ذلك بتسع عشرة سنة ، على يد الاسكندر الذى ترك حكم مصر للبطالمة ؛ وحيث اضطر هؤلاء البطالمة ، بعد ثلاثمائة عام إلى التخلى عنها لأغسطس ، الذى قلص مصر فى النهاية إلى إقليم رومانى ، فإن طول الزمن ، وكذا التعود على أخلاقيات جديدة ، كل ذلك قد محا كلية ، على طول المدى ، من عقل هذه الأمة الاحترام حتى لمجرد ذكرى مبادئهم القديمة ، فبدأ الناس يتذوقون تلك الموسيقى التى لفظوها فى الماضى ، وأكبوا عليها هم أنفسهم بقدر كبير من النجاح يضارعه قدر مماثل من التأجج والحماسة ، وأحرزوا فيها خطوات من التقدم حتى أنهم سرعان ما تفوقوا بمهارتهم فيها على كل الشعوب الأخرى[١]، وكان السكندريون على وجه الخصوص ، وبصفة عامة ، مدربين على ذلك ، حتى ان الرجل من أدنى طبقات الشعب ، ذلك الذى لا يعرف كيف يكتب اسمه ، كان يستطيع أن يضع يده على أدنى خطأ يمكن أن يأتيه أى واحد ، سواء عند التوقيع على الجنك أو عند العزف على الناى[٢]. ولقد بلغ فن العزف على الناى فى مدينة الاسكندرية درجة من الاتقان لحد أن بات العازفون السكندريون مطلوبين ، يستدعون إلى كل مكان ؛ وكانت السعادة تتملك الناس حين يستحوذون على واحد من هؤلاء ، ولم يكن أحد يرى فى الأجر الذى يدفع لهم أجرا غاليا ومبالغا فى غلوه لدرجة تتجاوز الحدود ، كما أن شهرتهم وأمجادهم كانت من الأمور التى احتفى بها الشعراء .

لم يكتف البطالمة بتشجيع ورعاية هذا الفن بأكثر الأساليب دويا وضجيجا ، ولكنهم طمحوا كذلك ان يبرزوا هم أنفسهم فيه ؛ ولم يكن آخر ملوكهم ليستشعر أدنى خجل من أن يظهر بين الناس بملابس تشبه ما يرتديه عازفو الناى ، كى يبرهن على ما تربطه بهؤلاء من صلة وعلى مكانته كعازف بينهم . كان هو نفسه ذلك الملك

---

(١) Athen. Deipn. lib IV, pag. 167, E.F

(٢) ID. ibid

الذى يقول عنه سترابون فى جغرافيته[1] : « وبخلاف دعارة هذا الملك وفسوقه ، فقد تعلق بصفة خاصة بالعزف على الناى ، وبلغ به الخيلاء والغرور حد أنه لم يكن يخجل من أن ينظم داخل بلاطه مباريات فى ذلك ، وأن ينافس المتبارين الآخرين على الفوز فيها » . ومن هنا جاءت كنيته فوتنجيوس أى الزمار التى أطلقها عليه المصريون ازدراء ، ومن هنا كذلك جاءت كنيته أوليتيس أى نافخ الناى التى ألصقها به الاغريق .

منذ ذلك الوقت والمصريون لا يقبلون فقط على استخدام الآلات الموسيقية ، بل إنهم كذلك يبدعون فيها ويبلغون فيها أعلى درجات النضج ، وهنا لم يعد يتحتم أن تثور فى نفوسهم الهواجس ضد استخدامها لتصاحب أغنياتهم الدينية ، وهو الأمر الذى يؤكده لنا كذلك الكثير من مؤرخى القرون الأخيرة من العصور القديمة ؛ فيلاحظ سترابون[2] أنهم كانوا يعبدون أوزيريس فى أبيدوس ، ومع ذلك فلم يكن مسموحا فى معبده ؛ لا لمغن أو منشد ولا لعازف ناى ولا لموقع على آلة وترية أن يقدم فنه عند تقديم القرابين[3]، عكس ما يحدث بخصوص الآلهة الأخرى ، أما ابوليه Apulée فيخبرنا فى الوصف الذى يقدمه عن عظمة وأبهة إيزيس[4] ان العازفين على الناى المخصصين للإله سيرابيس ، كانوا يكررون على الاتهم المثنية نحو الأذن اليمنى بعض ألحان اعتادوا على عزفها بالمعابد . ويورد كلوديان[5] Claudian انه عند موت العجل أبيس ، كانت شواطىء النيل تهتز بفعل ضجة المزاهر وكان الناى المصرى يضبط إيقاع الأغنيات التى يوجهها الناس إلى إيزيس فى جزيرة فاروس . ولسوف تكون لدينا شهادات أخرى لابد من ذكرها

---

(١) Lib. XVII, pag. 923.

(٢) Geogr. lib- XVII, pag. 941

وقد كرر ألكساندر دالكساندر Alexandre d'Alexandre

(Genial, Deir, lib IV, cap. 17)

كلمة بكلمة ما نذكره هنا نقلا عن سترابون ، فيما عدا أنه قد أحل مدينة ممفيس محل مدينة أبيدوس . فهل ياترى هو خطأ من المؤلف ؟ أم الشيء نفسه كان يحدث بالمثل فى كل من أبيدوس وممفيس ؟

(٣) وهذا يتفق لحد كاف مع فقرة عند يوريبديس سبق أن أوردناها فى الهامش رقم ٨٢ .

(٤) Metam. lib II.

(٥) De IV cons Honor. pan. V. 625 et seqq.

لو كان الأمر يتصل بالدفوف والمزاهر والجلاجل أو الأجراس الصغيرة لكننا لا نتحدث هنا إلا عن الآلات الخاصة بالتلحين (ميلودى) ، وليس عن الآلات الصاخبة ، فقد كانت هذه هى أولى الآلات التى ابتكرت وأولى الوسائل التى استخدمت ؛ ولقد استخدمت منذ أقدم العصور لضبط حركات الرقص والتمثيل الصامت ولإرشاد حركات الايقاع فى المعابد أو الأماكن الأخرى ، أو لصد طيفون وابعاده عن مكان العبادة ، ولهذا الدافع الأخير كذلك كانت تسخدم هذه الآلات فى بعض الأحيان لمراعاة أوزان الأغنيات التى توجه إلى الآلهة .

ولعل الأوان قد آن هنا كى نضع كل ما أخبرنا به الشعراء والفلاسفة القدامى ، مما يتعلق بالحالة الثانية لفن الموسيقى فى مصر ؛ ولكننا قد توسعنا بالفعل كثيرا حول أسباب ونتائج هذه الفترة الأخيرة من حياة الفن ، ذلك أن الوقائع التى نستطيع أن نوردها الآن معروفة من كل العلماء ، ولسوف تمتد هذه المناقشة وتطول دون عائد ، وهى التى كنا نود لو نختصرها ، إذا ما بدا لنا ألا مناص من أن ندخل فى بعض التفاصيل التى ظلت حتى هذه اللحظة مهملة من جانب الذين أكبوا على بحوث تتناول الموسيقى القديمة ؛ وذلك لتبديد التعارض الظاهرى الذى قد يبدو ماثلا لبعض الأشخاص ضد الرأى الذى أفضت بنا هذه المناقشة لكى نعتنقه .

لقد كانت القضية التى علينا أن نتصدى لحلها بالغة التعقيد ؛ كان الأمر يتعلق بأن نبرهن على أن المصريين القدماء قد كانت لديهم موسيقى ، وأن هذه الموسيقى قد تأسست على مبادىء تؤكد سعادتهم ؛ وان ما نحوه من هذا الفن كان غريبا عليهم ومضادا لمبادئهم ، وأن هذه الموسيقى الآلية ، الزاخرة بالأنغام قد نشأت وترعرعت فى آسيا ، وأنها لم تستطع أن تنفذ إلى مصر بسهولة قبل أن تفتح هذه البلاد على يد قمبيز ، وان خطوات تقدمها منذ ذلك الوقت قد تعثرت أو توقفت ، لتتطور فجأة بعد ذلك وبسرعة مذهلة . وفى غيبة البراهين المباشرة التى تؤكد أن الموسيقى الآلية كانت مجهولة من المصريين ، فإننا قد أقمنا أحكامنا على صمت كل المؤلفين القدامى عن ذكر الآلات الموسيقية عندما كانت تواتيهم الفرصة للحديث عن موسيقى هذا الشعب ، وعن الحالة التى كان عليها هذا الفن لدى العبريين عند خروجهم من مصر ، وحتى نكون لأنفسنا فكرة عن العقبات التى حالت لوقت طويل دون نفاذ أى نوع من الابتكارات المتعلقة بالآلات الموسيقية ، فقد اتخذنا ، كوسيلة

للمقارنة ، تلك المقاومة الحادة والعنيفة التى جابهها بها الاغريق الأقدمون ، الذين كانت تتطابق مؤسساتهم الدينية وأنظمتهم السياسية ، وكذلك أخلاقياتهم لدرجة كبيرة ، مع نظائرها عند المصريين ؛ ولقد بتنا على يقين من أن هذه الابتكارات قد جوبهت فى اليونان بأقصى قدر من التشدد الصارم ، فعوقب المبتكرون ، ثم تأكد لنا بعد ذلك ، بفعل حقائق ملموسة ، أن الموسيقى الآلية قد مضت من آسيا إلى اليونان ثم إلى مصر ، وأنها هناك ، قد شوهت الطابع الأول للفن .

إننا لم ننظر لعملنا باعتباره عملا من أعمال الفضول ، فلقد جهدنا لكى نستخلص منه كل النتائج التى تحوز – فيما بدا لنا – بعض أهمية ، سواء فيما يتصل بمسيرة الفن أو فيما يمس مصالح المجتمع ، ولسوف نكون قد بلغنا غايتنا المنشودة لو أننا قد نجحنا فى أن ندلل وأن نقنع أنه بقدر ما تستقر الموسيقى فى الاتجاه الأول الذى تحدد لها بفعل الطبيعة ، بقدر ما تقترب – هى – من مبادىء اللغة ، وبقدر ما تتجه نحو نضج حقيقى وتحدث أثارا سعيدة ، وهو شأنها فى الأزمان القديمة ؛ وأنها ، على العكس ، حين تتخذ مسارا معاكسا ، لن يكون بمقدورها إلا أن تتحلل ، وان تصبح فوق ذلك ، ضارة مؤذية ؛ وهكذا تظل الموسيقى على احترامها طالما تظل تحتفظ بطابعها الأول ، أى بالتعبير الحى والحقيقى الذى لألحانها البليغة ، تلك التى تتغلغل حتى مكمن الروح ، وطالما ظلت تمارس على القلب والوجدان سطوتها : هكذا كانت فى الواقع ، وكما رأينا ، موسيقى كل الشعوب القديمة فى حالتهم الأولى ، ولعلها هى كذلك أكمل أطوارهم الحضارية ، وهى تلك الحالة التى اكتفوا فيها بالرواية **الشفهية** المغناة ؛ ولكن حين اكتفى فن الموسيقى بأن يتملق مشاعر حسية خالصة تصدر عن لذة غامضة ومصطنعة ، وحين أصبحت الموسيقى مشاعا مباحا لكل نزوة يأتى بها ذوق منحل ، فقد غدت شبيهة بتلك النسوة العاهرات التى لا تحظى بإعجاب غير المنحلين فى الوقت الذى يوحين فيه بأعمق قدر من الاحتقار من جانب الشرفاء : لم تعد الموسيقى تلقى التقدير إلا من جانب أمراء الشعوب الفاسدين ؛ على هذا النحو كان أواخر البطالمة وبصفة خاصة ذلك الذى أطلق عليه هزؤا وسخرية اسم فونتنجيوس و أوليتيس أى : الزمار . وعلى النحو نفسه كان السكندريون ؛ ثم جاء على هذا المنوال بعض القياصرة الرومان وبصفة خاصة نيرون ، وهو قد جاء على شاكلة

رومان عصره : ومع ذلك فقد ظلت هذه الموسيقى عرضة للتهكم والرفض من جانب الفلاسفة والشعوب الخاضعة لقوانين حكيمة .

كان هذا النوع الأخير من الموسيقى ، على الدوام ، نذيرا بانحلال الامبراطوريات أو كان هو مقدمة لهذا الانحلال . ولقد نشأت هذه الموسيقى فى آسيا الصغرى ، وكانت ممالك هذه البلاد فى أدنى درجات الاستقرار أو كانت بالأحرى مهترئة ؛ وبعد مرور وقت قصير من انتقال هذه الموسيقى إلى اليونان تغيرت الحكومة القديمة للبلاد ، واهتزت البلاد بفعل الحروب الداخلية وهاجمها اعداء خارجيون ثم غزاها الغزاة وفتحتها شعوب أجنبية ؛ وحدث الشيء نفسه فى عهد أواخر البطالمة (فى مصر) ؛ وبمجرد أن فتح الرومان اليونان وآسيا ومصر . وبمجرد أن نفذ إلى إيطاليا ترف هذه الموسيقى الذى كان قد استشرى من قبل فى اليونان وفى آسيا ، وجدنا هذه الامبراطورية الشاسعة تهتز وتهددها القلاقل من كل جانب ، لتهدد العالم كله بانهيارها ، ثم ينتهى بها الأمر ان تتهاوى أنقاضا عند أول ضربات توجهها إليها عشائر بربرية ؛ ومن جهة أخرى ، فقد كانت الشعوب التى احتفظت لأطول وقت بالموسيقى فى حالتها الأولى من النضج ، هى تلك التى ظلت تحتفظ بسلامها ؛ وهكذا كان أفلاطون على حق حين يقـول بألا يمكن المساس بمبادىء الموسيقى دون أن يصاب نظام الحكم القائم فى دولة ما بخطر جسيم . وقبل ذلك فيبدو أن واحدا من ملوك ليديا ، هو كريسوس Crésuis قد مر بهذه التجربة المريرة ، وكان لذلك على اقتناع تام بهذه الحقيقة الكبرى حتى أنه رد على قورش الذى كان يشكو من أن الليديين كانوا يتمردون ويثورون دون انقطاع ضد سلطته : **اطلب إليهم أن يرتدوا المعاطف فوق ملابسهم ، وان ينتعلوا أحذية ثقيلة ، ومرهم بأن يعلموا أولادهم العزف على الآلات الموسيقية وبأن يغنوا وأن يشربوا ، وسوف تجد فى أقرب وقت رجالهم وقد انقلبوا إلى نساء**[١]**، ولن يكون هناك بعد ما تخشاه من جانبهم** . ولربما كان لنفس السبب أن الصينيين القدماء ، فى فنهم العسكرى ، كانوا يأمرون ، كمناورة أو مكيدة عسكرية ، **باسماع أعدائهم بعض الألحان الخليعة والشهوانية كى يجعلوا قلوبهم رقيقة رخوة ، وكانوا يرسلون إليهم النساء ليكتمل فسادهم**[٢].

---

(١) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الأول .

(٢) Mém, concervant l'historie,les sciences ect des chinois =

واذا كان صحيحا أن كل ما يمكنه أن يسهم فى تفسخ الأخلاق ، وإزهاق الشجاعة ، وخنق الاحساس بالفضائل الكبرى ، التى هى الضمان الوحيد للهدوء والسلم العامين ، والتى تبنى قوة الامبراطوريات ، فإننا نخلص من ذلك إلى أن موسيقى قدماء المصريين فى حالتها الأولى ، والتى كانت تهدف إلى اعتدال وضبط العواطف والانفعالات ، كانت بالضرورة مناسبة للغاية ونافعة ، تحقق سعادة لهذه الشعوب ، وأنها على العكس من ذلك فى حالتها الثانية قد جاءت بالضرورة كارثة مدمرة .

= أى دراسات تتعلق بتاريخ وعلوم .. الخ الصينيين .
tome VII, page 104, paris, 1782, in- 40



الآلات الموسيقية القديمة

العنوان الاصلى للدراسة هو :

بحث حول أنواع الآلات الموسيقية المختلفة التي يراها المرء بين أعمال الحفر التى تشكل زخارف المبانى القديمة فى مصر ؛ وحول الأسماء التى اطلقتها عليها الاقوام الأول التى سكنت هذا البلد ، تأليف المسيو فيوتو الموسيقى المعنى بالأدب ».



الفصل الأول

عن الآلات الوترية

ملاحظات تمهيدية

حيث أن الآلات الموسيقية التي يجدها المرء منقوشة أو محفورة على المباني القديمة في مصر ، قد تم رسمها على نحو بالغ الدقة والكمال على يد زملائنا [من علماء وفناني الحملة] أو يجدها المرء مرسومة في [لوحات] هذا المؤلف ؛ فإنه يصبح من قبيل اللغو أن نورد وصفا لها ؛ ولذلك فسنكتفي بالبحث في النوع الذي يمكن أن تنتمي هذه الآلات إليه ، وفي الاسم الذي عرفت به هذه الآلات عند القدماء ، وبصفة خاصة عند قدماء المصريين .

ولكم قلنا لأنفسنا ألا يمكن أن يكون للمصادفة التي تسببت في الكثير من الكشوف والاختراعات المختلفة نصيب ما في اختراع الجنك (الهارب) ؟ ألا يمكن أن يكون التطابق القائم بين شكل هذا النوع من القيثارات الذي نحن بصدد الحديث عنه ، وبين شكل الأقواس التي يمسكها الأبطال بأيديهم وهم على رأس الجيوش في المعارك التي نجدها مرسومة فوق جدران كثير من المباني القديمة في مصر العليا قد شكل اثرا من المصاهرة أو القربى التي قامت في الأصل بين هاتين الآلتين الموسيقيتين ؟ ألن يصبح بمقدورنا أن نستنتج أن الصدفة التي جعلتنا في البداية نلاحظ النغمة التي يرددها وتر قوس عن طريق تردده بمجرد أن تؤدى لمسة ما إلى اهتزازه ، قد أدت بالتالي إلى استخدام هذا القوس بمثابة قيثارة وحيدة الوتر ؟ هناك في الحقيقة ما يمكنه على نحو طيب أن يعطى بعض ترجيح لهذا الافتراض ، وهو القيثارة وحيدة الوتر والتي تتخذ شكل قوس ، والتي حصلنا على رسم لها من مقبرة قديمة ، والتي يذكرها بيانشيني Bianchini والتي نقلها عنه لابورد Laborde في كتابه : مقالة حول الموسيقى[1] Essai sur la Musique.وإذ يستطيع هذا النوع من

---

(١) المجلد الأول ، ص ٢٢٤ ، الأرقام ٦ ، ٧ .

القيثارات وحيدة الوتر ، أن يعطى نغمة تتفاوت غلظتها وحدتها تبعا لتفاوت سمك الوتر وتبعا كذلك لتفاوت طوله أو قصره ، فإننا نخلص من ذلك أن هؤلاء القوم قد كانت لديهم إذن قيثارات وحيدة الوتر تصدر كل منها تونا أو نغما مختلفا ، وانه قد أمكن استخدامها كخلفية للصوت وأداة لضبط الغناء ، ومن جهة أخرى ، فإن الممارسة التى لم تلبث – بالتأكيد – أن خلقت إحساسا بالضيق وعدم التوافق ، ناتجين عن التغيير المستمر والمتعاقب والذى كان الناس مضطرين لإحداثه بهذه الأقواس أو القيثارات وحيدة الوتر ، كان عليها بالضرورة أن تدفع إلى السعى إلى وسيلة لتبسيط سبل استخدامها ؛ وحينئذ تقبل الناس ، بلا جدال ، فكرة تجميعها [أى تجميع الأوتار الطويلة والقصيرة والسميكة والرفيعة] فى قيثارة واحدة ، وذلك بوضع أوتار عديدة فوق القوس الواحد تتباعد فيما بينها بمسافات متناسبة ، وهكذا ستنشأ القيثارة ذات الوترين والقيثارة ذات الأوتار الثلاثة وذات الأوتار الأربعة ، والقيثارات خماسية الأوتار ، وسداسيتها ، وسباعيتها ... الخ ، وبهذه الوسيلة فإن المميزات التى كانت تتوزع مبدئيا بين عدد كبير من الأقواس وحيدة الوتر سوف توجد موحدة فى قوس واحد متعدد الأوتار ، على النحو الذى نراه فى الجنك المصرى .

وعلى كل حال فإننا بعد ، لا نقدم هذه الفكرة إلا فى شكل افتراضى ؛ وليست لدينا أى مزاعم تعطى هذه الفكرة الآن أهمية أكبر من ذلك ، ولهذا السبب فإننا لن نتوقف عندها لوقت طويل .

المبحث الأول

عن الطيبونى أو ذلك الاسم النوعى الذى أطلقه قدماء المصريين على الآلات الوترية طبقا لما يقوله جابلونسكى

عندما يتعلق الأمر بتفسير ما يتصل بعادات الأقدمين وفنونهم ، فلن يكون بمقدورنا أن نورد رواية ما ، إلا بعد كثير من التحوطات ؛ فمثل هذه الأمور ، تخضع عادة لكثير من الاختلافات وكثير من التباين ، وتتمثل للذهن فى البداية بطريقة غامضة غير موثوق بها لحد كبير ، وذلك بفعل الروايات المتنوعة التى يوردها عنها المؤلفون ، الذين يختلفون فى غالبيتهم العظمى فيما بينهم ، إما بسبب اللغة التى كتبوا بها ، وإما بسبب تباعد الأزمان التى عاشوا فيها ، لحد لا يستطيع المرء معه أن يقيم شيئا إيجابيا قبل أن يقارن بين رواياتهم ، وهذا هو بالتأكيد ما فعلناه .

لقد أخذنا من جابلونسكى مرشدا ؛ وحين نستمد العون من أمثال هذا العالم فإننا نظن أن بمقدورنا أن نكب بثقة على الأبحاث التى يمليها الموضوع الذى أخذنا على عاتقنا أن نعالجه هنا .

يخبرنا هذا المؤلف[1] أن مسيحيا قديما يدعى جوزيب أو جوزيف ، يتحدث فى مؤلف له عنوانه Mémorial sacré[2] يوجد ضمن مخطوطات جامعة كامبردج ، عن آلة موسيقية مصرية تسمى بونى buni، وان كان توماس جالا Tomas gala[3] ، وهو أول من عرف بهذا المؤلف ، فى هوامشه حول كتاب ألفه Jamblique يدور موضوعه حول الطقوس الدينية أو الأسرار الدينية قد أبدى ملاحظة هامة للغاية ، كما يقول العلامة جابلونسكى ، وهي أن ما كتبه جوزيف فى هذا الموضع إنما هو مستمد من رسالة بروفير Prophyre إلى المصرى انيبون Anebon[4]، وانه بدلا من كلمة توبونى

---

(١) الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند الكتاب القدامى ، تحت كلمة تيبونى ، ص ٣٤٤ .

(٢) فى المذكرات أو كتاب الذكرى المقدسة ، الكتاب الخامس ، فصل ١٤٤ .

(٣) فى ملاحظاته إلى إيامبليخوس ، عن الأسرار ، ص ٢١٥ .

(٤) قد نكون مدفوعين إلى الاعتقاد بأن هجاء هذا الاسم قد تعرض للخطأ على يد النساخ ، وأن من الواجب أن نقرأه أمبون Ambon وبذلك يصبح هذا الاسم اسم أسرة مصرية حقيقية ، إن كان هو اسما للربة =

to bouni التى نقرؤها فى مخطوطة جوزيف ، لابد لنا أن نقرأها على أنها te bouni تى بونى .

ومع ذلك فإن فابريكيوس Fabricius ، وهو أول من نشر مخطوطة جوزيف ، وأول من أشار إليها فى المجلد الثانى من مؤلفه :
Codex. pseudepigraphus vetris Testamenti أى : المخطوط المنحول للعهد القديم حين يقدم اقتباسا[١] من هذه المخطوطة يكتب to boni فى النص ثم يكتب الكلمة نفسها to buni فى الترجمة اللاتينية ، وان كان العلامة جابلونسكى لا يشك قط فى أنه من الضرورى أن نقرأ الاسم كلمة واحدة،وهو يرى أننا نستطيع أن نجد لهذا الاسم ، الذى هو اسم لآلة مصرية ، تفسيرا فى اللغة المصرية . وقد بدا له أن هذه الآلة الموسيقية هى نوع من التريجونة أو القيثارة ثلاثية الزوايا والباندورة pandores والسامبوقة sambuques، ولكى يدعم ما يذهب إليه فإنه يعيد إلى الأذهان أن أثينايوس[٢]

= المصرية أمبو التى يتحدث عنها إيبيفان :

Epiphane, advers, Haeres. lib III, p. 1093

وقد أطلق الأغريق على هذه الربة اسم بريتنو Britno .ويلاحظ أن المصريين ، وكذلك الكثير من مسيحيى هذه البلاد بصفة أخص ، وأكثر منهم فى أى مكان آخر ، يتسمون عادة باسم واحدة من آلهتهم .

(Vide, origenis commentaria, lib I, origenianorum, pag. e-3)

بل لقد تسمى كذلك كثير من الرهبان المسيحين فى مصر بأسماء : بى أمبو Pi- ambo ، وبامبو pambo أو بامبون Pambon.

وفضلا عن ذلك فإن هذه العادة ، التى تنتشر فى كل مكان من العالم ، تظل شائعة عند الكثير من الشعوب الحديثة فيتخذ المسيحيون أسماء لابنائهم من أسماء القديسين أو القديسات أو أسماء الأعياد ، ويتخذ اليهود أسماء البطاركة مثل آدم وإسحاق وداود . أما المسلمون والعرب فيتخذون كذلك من أسماء أبرز رجالات الدين الاسلامى ، الذين يبجلونهم وينظرون إليهم كقديسين ، أسماء لهم مثل : محمد ، على ، عمر ، حسين ، شافعى الخ .

(١) p. 330

(٢) Athen. Deipn. lib IV, p. 157 et 182; lib XIV, pag. 636.

وقد كان بمقدور جابلونسكى أن يضيف إلى هذه الشهادات ما كتبه أثينايوس : الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ ، ص ١٨٣ ، E ؛ والكتاب الرابع عشر ، الفصل ٩ ص ٦٣٥ و ٦٣٨ ؛ والكتاب الخامس عشر الفصل الأول ؛ ص ٦٦٥ ، D ؛ وكذلك ما نقرؤه فى كتاب :

le Manuel harmonique, Nicomarque, lib I, pag. 8, edition de Meibomius, Amstelodami, in-4°.

ومعجمى سويداس[١] Suidas وهيزيخيوس Hésychius[٢] وكذلك مارتيانوس كابيلا Martianus capella[٣] وريتشارد بوكوك[٤] Richard pocoke ومونفوكون[٥] Montfaucon قد كتبوا حول هذه الآلات المختلفة . وأخيرا فإنه يخلص من كل ذلك إلى أن الطيبونى هو قيثارة ثلاثية لا تختلف كثيرا عن القيثارة أو الكيتار الذى نطلق عليه اسم الجنك أو الهارب ، وذلك فى أن أوتارها كانت توقع بالمثل بواسطة ريشة العزف .

وقد بدا لهذا العلامة أن من المرجح كثيرا طبقا لرواية بورفير وجوزيف أن الاسم To boni يستمد أصوله من اللغة المصرية القديمة ، واليكم على أى شىء أسس رأيه : فى الترجمة القبطية للتوراة[٦] تحولت كلمة جيتارا الواردة فى الترجمة السبعينية إلى ouoi ni أى : أو – أوى – نى ؛ ونجد هذه الكلمة (جيتارا) فى الآية ٢٧ من الاصحاح الحادى والثلاثين من سفر الخروج ؛ وفى الآية الثانية من الاصحاح الرابع عشر من سفر الرؤيا أشير إلى نوع من القيثارات باسم (resper ouoini) ، ومن جهة أخرى فإن هذه الكلمة الأخيرة حين تسبقها أداة التأنيث te التى تلحق عادة بالكلمات القبطية (لتأنيث الكلمات) ، على نحو ما نلحق نحن أدوات التأنيث بالكلمات الفرنسية ، فسوف تشكل لنا ، طبقا لما يرى ، الكلمة teouoini وهى التى أصبحت ، بفعل تحوير أو تحريف يحدث عادة للكلمات ولاسيما عند انتقالها من لغة لأخرى ، تكتب عند الاغريق tebouni بعد تحريف الـ u أو الـ ou إلى B .

---

(١) تحت كلمة Sambykai .

(٢) تحت كلمة Trignon .

(٣) زواج الأدباء ، الكتاب التاسع ، ص ٣١٣ ، طبعة جروت .

(٤) وصف الشرق ، المجلد الأول ، اللوحة ٦١ .

(٥) Antiquité expliquée, 11, 116, 140 ect.

(٦) القبطية هى لغة المصريين الأصلية ، ولكنها تعرضت لتحويرات كثيرة بفعل احتضانها لعدد هائل من الكلمات اليونانية التى دخلت إليها فى عهد البطالمة ؛ وقد أدت هذه الكلمات نفسها إلى إهمال أو نسيان الكلمات المصرية ، التى استخدمت – هى – بدلا منها ، بحيث لم يعد يتبقى فى الكتب المدونة بالقبطية سوى الربع من الكلمات المصرية الصرف . ومع ذلك فإن كلمة تى – بونى لم ترد قط فى اللغة اليونانية ، ويحتمل كثيرا أنها تنتمى حقيقة إلى اللغة المصرية .

ويقدم سان جيروم مثالا لهذا التحريف عندما يكتب ريموبوت Remoboth[1] على أنها هى نفسها الكلمة التى يكتبها المصريون ريموءوت Remouot . ويستشهد جابلونسكى دعما لرأيه بمونفوكون الذى وافقه على هذا الرأى حين أطلعه على عمله فى هذا الموضوع ؛ كما يتحدث عن الرسائل التى كتبها له لاكروتشة فى عام ١٧٣٥ والتى أوضح فيها الأخير أنه يناصره كلية فى رأيه ؛ وان كانت براهين مؤلفنا ، بخصوص كلمة طيبونى تبدو لنا قائمة على أساس متين بقدر كاف ، حتى إن شهادتى هذين العالمين اللذين يرجع اليهما ، لم تضيفا إلا القليل إلى اقتناعنا .

---

(١) جابلونسكى ، الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند القدامى ، تحت كلمة « ريموبوت » . REMOBOTH.

المبحث الثانى

هل كان الطيبونى يوقع أو يلمس بواسطة ريشة العازف ، وما هو الغرض الرئيسى من استخدامه

تقابل كلمة تى – بونى ، طبقا لما يظنه جابلونسكى ومونفوكون وكروتشة الكلمة اليونانية كيتارا Citara ، **فهى تشير إلى آلة ثلاثية الزوايا تختلف اختلافا طفيفا عن القيثارة أو الكيتارة ؛ وهى توقع بواسطة ريشة عزف ، وهى من نفس النوع الذى يعرف باسم الجنك أو الهارب .**

وفى الحقيقة فقد كانت الآلة الموسيقية العبرية المسماة كنور Kinnor التى تشير إليها الترجمة السبعينيه باسم كيتارا ، تمثل فى شكل جنك ، ويشير إليها الأقباط باسم تى – أوى – نى ، وبفعل التحريف تيبونى ؛ ومع ذلك فنحن لم نتبين على أى أساس أمكن جابلونسكى أن يجزم بأن هذه الآلة الموسيقية ينبغى أن تلمس أو توقع بواسطة الريشة شأنها شأن القيثارة أو الكيتار ، فلو أنه قد أتيح له ، مثلنا ، أن يتفحص هذه الآلات المحفورة أو المنقوشة على معابد مصر القديمة ، وكذا الأشخاص الذين رسموا وهم فى حالة عزف عليها ، لبات على يقين من أن شيئا لا يمكنه أن يؤدى ، بأية حالة ممكنة ، لوجود عادة مماثلة ، أى للعزف على الطيبونى أو الكيتار باستخدام الريشة أو قوس العزف ، وأن كل شيء هناك يشهد بذلك .

لقد كانت هذه الآلة ، على الأرجح ، مخصصة لمصاحبة الصوت البشرى عند الغناء الدينى ؛ فقد بدا لنا أنها كانت تستخدم على الأقل على هذا النحو ، فى الاحتفال المنقوش على إفريز واجهة المعبد الكبير الموجود فى دندرة . ولهذا السبب فقد أطلق فى غالبية الأحيان على الجنك (الهارب) اسم بسالتريون Psalterium ، وهى كلمة تعنى الآلة التى من شأنها أن تصاحب الغناء .

ولاريب فى أن القديس كليمانس السكندرى قد رأى رأى العين هذه الواقعة حين يقول[1] : « إن تناغم البسالتريون الهمجى حين يجعل من وقار المقامات اللحنية

---

(١) الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٥٨ .

أمرا محسوسا ، كان هو النموذج الذى احتذاه ترباندر عندما صاغ هذه الضراعة على النسق الدورى :

« أى جوبيتر ؛
يا مبدأ كل الأشياء ؛
ويامن تدبر كل أمر ،
إليك أتوجه بأول نشيد أصوغه »

ولابد لنا أن نفهم من كلمة البسالتريون الهمجى أداة موسيقية مصرية من خاصيتها أن تصاحب صوت المغنى ، إذ كان اليونانيون يطلقون اسم الهمج أو البرابرة على الشعوب الأخرى جميعا ، كما أنهم لم يكونوا يعرفون فى الزمن الذى عاش فيه ثرباندر سوى الموسيقى التى تعلموها من المستعمرات أو الجاليات المصرية الأولى التى حكمتهم أو من فلاسفة تراقيا أمثال ميلامبوس وأورفيوس الخ ، والذين نقلوا إليهم المعارف التى اغترفوها من مصر التى تلقوا علومهم فيها ؛ وبمعنى آخر فحيث كان الجنك أو الطيبونى هو الآلة الوترية الوحيدة ، أو الأساسية التى يجدها المرء منقوشة فوق جدران المعابد المصرية ، وحيث كان هو الآلة التى يستطيع تناغمها أن يجلب الوقار ، فيكون من المرجح اذن أن القديس كليمانس كان يريد بحديثه هذا الجنك ؛ وهناك شواهد قليلة على أنه قد استخدمت فقط ريشة أو قوس للعزف على هذا النوع من الآلات .

المبحث الثالث

عما كان يشترك فيه الطيبونى بالضرورة مع الآلات الموسيقية الأخرى ، وكذلك عن ضرورة وجود أنواع عديدة منه .

لاحظ أوفوريون ، الذى يذكره أثينايوس[1]، أن أسماء الآلات القديمة ذات الأوتار الكثيرة تختلط فى معظم الأحيان ؛ وأن هذه الآلات قلما تختلف فيما بينها ، وأن التغييرات المختلفة التى أدخلت عليها هى التى أدت إلى ظهور تسميات جديدة ، برغم أن هذه الآلات ، فى حقيقة الأمر ، لم تكن تختلف كثيرا فيما بينها . وهذا على وجه الدقة هو ما يظنه دون كالمت Don calmet[2] الذى يعبر عن رأيه على النحو الآتى : « فعندما يرى المرء أن البعض يزودون هذه الآلات الوترية بثلاثة أوتار ، فى حين يزودها آخرون بأربعة ، ويزودها فريق ثالث بسبعة ، وغيرهم بعشرة ثم باثنى عشر ، وبعــد ذلك يزودها آخرون كذلك بأربعة وعشرين وترا ، وأن هؤلاء يقولون أنها كانت تنقر بالأصابع وأن أولئك يرون أن الأمر كان يتم بواسطة القوس ، وأن فريقا قد صنعوا أوتارهم مشدودة من أعلى إلى أسفل وان فريقا آخر قد وضعها على سطح الآلة [أى دون شدها بقنطرة] فليس على المرء ، من أجل ذلك ، أن يزعم من فوره أنه بصدد آلات موسيقية متباينة أو يظن أن أشياء تختلف فيما بينها على هذا النحو لا يمكنها أن تحمل الاسم نفسه ، ذلك أن من الأمور الاعتيادية أن نجمع كل هذه الانواع من الأشياء وأن نضمهـا جميعا تحت اسم نوعى واحد ، أو أن نعبر فى بعض الأحيان عن كل منها باسم خاص ، فلنتفحص المبانى القديمة : بكم من الطرق أو الأساليب سنرى قيثارة الأقدمين مرسومة ؟ وكم من الأسماء أطلقت عليها ؟ إننا نعرف أن الترجمة السبعينية للتوراة قد جعلت من الكلمة العبرية كنور : كينيرا أى القيثارة الحزينة وكيتارا وفورمنكس وهى آلات سباعية الأوتار ؛ وكانت هذه الآلات نفسها تحمل عند الاغريق اسماء كينيارا ، ليرا ، فورمنكس ، كيتارا ، خيليس Chelys وهى مصنوعة من

---

(١) مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، فصل ٤

(٢) Dissertation sur les instruments des Hébieux, p. 81. أى بحث فى الآلات الموسيقية عند العبريين .

درع السلحفاة ، بقتيس Pectis وهى قيثارة على هيئة مشط ، باربيتون أى المتعددة الأوتار ؛ ولقد استخدم الرومان هذه الأسماء نفسها ثم أضافوا إليها اسم تستودو Testudo أى القيثارة السباعية . ونحن نشير إلى كل ذلك عادة بهاتين الكلمتين : « **القيثارة القديمة** » .

ومع ذلك فيبدو من المرجح ، بقدر كاف ، أن هذه التسميات المختلفة لم تكن لتطلق على نوع واحد من الآلات الموسيقية ، سواء على أزمان متفرقة أو فى أماكن مختلفة لو لم تكن قد تناولت هذا النوع من الآلات سوى تغييرات طفيفة ، أو لو لم يكن من شأن هذه التغييرات الطفيفة أن تحدث بالضرورة تمييزا بين بعض هذه الآلات وبين بعضها الآخر ، فى أحوال مختلفة . ولدينا أمثلة كثيرة للغاية لأسماء مختلفة أعطيت للنوع نفسه من الآلات تبعا لكبر أو صغر أحجامها ، أو لأن شكلها أكثر أو أقل تسطيحا أو ارتفاعا ، دائريا كان أو متعدد الزوايا ، أو لأن تركيبها أكثر أو أبسط تعقيدا . فعلى هذه الشاكلة نجد لدينا هذه الأنواع المختلفة من الكمان التى نطلق عليها :

كمان الجيب أو الكمان الصغير ؛ pochette violon ،

الكمان الخماسى أو الكمان الأوسط ؛ alto أو quinte

الكمان الأوسط أو الكمان العاشق ؛ viole d'amour

الكمان الزاعق أو الرنان ؛ dessus de viole

الكمان الخفيض (العميق والخفيض) ؛ basse de viole

الفيولونسيل ؛ violoncelle ،

أو الـ basse الباص (الكمان غليظ الأوتار) ؛

الكونترباص (الكمان الكبير) ؛

ومثال ذلك أنواع الناى التى نعرفها باسم :

الناى الناعم أو الرقيق ؛ flute douce ،

الناى المستعرض [لامساكه بالعرض عند الشفتين] ؛ f. traversière ،

المزمار الصغير ؛ octavin ؛

المزمار ؛ fifre ؛

الصفارة (مزمار بستة ثقوب) flageolet .. الخ .

كذلك الحال بالنسبة لنوع الآلات التى ينتمى إليها الجيتار والقيثارة والعود الألمانى ، والعود ، والأعواد ذات الأقواس والماندولين الخ الخ .

ولقد كان الشيء نفسه ولا ريب يحدث عند الأقدمين ، فالأسماء المختلفة التى منحوها سواء للجنك أو للطيبـونى أو للـقيثارة لم تكن تستخدم إلا للإشارة إلى بعض تغييرات طفيفة فى شكلها أو فى تركيبها ، أو فى تناسب أجزائها وأحجامها .

وهكذا كانت لدى المصريين آلات طيبونى من أنواع مختلفة وأشكال مختلفة ، فكان لديهم ما هو على شكل جنك (هارب) وما هو على شكل قيثارة وما هو على شكل جيتار ؛ وحين نتفحص آلات الجنك التى نراها منقوشة أو مرسومة فوق المبانى الأثرية فى مصر ، فإننا نلاحظ تفاوت أحجامها ، وكذلك تفاوت عدد أوتارها بين القلة والكثرة[١]. ودون أن نتوقف طويلاً للحديث عن غاية كل منها ومناسبات استخدامها ، وهى أمور لا نستطيع أن نقدم تفسيرا لها إلا بشكل افتراضى ، فسوف نقتصر على ملاحظة أن آلات الجنك ذات الأوتار العشرة التى نراها فوق إفريز واجهة المعبد الكبير فى دندرة ، وكذلك فى كهوف إيلثيا[*] (الكاب) وفى المعبد الصغير المقام فى مدينة أبو (جزيرة فيله) كانت مخصصة على ما يبدو لمصاحبة ضروب الغناء الدينى فى الاحتفالات المهيبة الكبرى ، على نحو ما كانت عليه ، عند العبريين ، آلة الكنور أسور أى آلة الجنك أو الصنج ذات العشرة أوتار . ولقد كان هذا النوع من الآلات ، يلقى بالمثل ، ودون جدال ، تقديرا بالغا من الاغريق ، إذ نجد الشاعر أيون Ion يحتفى به فى شعره[٢].

ونادرا ما ترسم آلات الطيبونى التى تتخذ شكل القيثارة على المبانى المصرية ،

---

(١) انظرا لقيثارات المرسومة فى واحدة من الجبانات المجاورة للأهرام الكبرى بالجيزة ، وتلك المرسومة فى كهوف إيليثيا (الكاب) ، اللوحة ٧٠ ، الشكل ٢ ؛ وكذلك تلك الخاصة بمقابر الملوك ، وتلك الموجودة فى طيبة والموجودة بالمعبد الصغير فى مدينة أبو (جزيرة فيله) .

(*) نسبة إلى القابلة إيليثيا ربة الولادة مساعدة الربة هيرا . (المترجم)

(٢) نعزف لك على القيثارة نشيدا من عشر طبقات منغمة ،
يتميز باتساق الأنغام المعزوفة على القيثارة الثلاثية ،
فقديما كان جميع الاغريق ينشدون لك نشيدا من أربع طبقات ،
على القيثارة السباعية متوجهين به إلى ربة نادرة من راعيات الفنون .

فنحن لم نلحظ وجود آلات من هذا النوع إلا فى مكانين :

١ – فوق جدران سلم يوجد فى قاع الحجرة الخامسة من المعبد الكبير فى دندرة ؛ وقد زودت القيثارة التى يراها المرء فى هذا المكان بأربعة أوتار ؛ ويبدو أنها كانت تستخدم هناك لمصاحبة الأغانى التى تقدم فى عيد من أعياد النصر .

٢ – فوق خريطة للعالم محفورة فى سقف معبد صغير يقع فى أعلى المعبد الكبير فى دندرة ؛ وهى قيثارة ذات ثلاثة أوتار وتمثل النخبة التى تحمل هذا الاسم . وهذه القيثارة ، على الأرجح ، هى من نفس نوع تلك التى يتحدث عنها ديودور الصقلى فى تاريخه للعالم ، الكتاب الأول ، والتى ذكر أن كل وتر من أوتارها يوافق فصلا من فصول السنة .

ولا تزال القيثارة تستخدم حتى اليوم ، ولا يزال يدور ذلك فى بعض أحياء القاهرة ؛ ويتعرف عليها المرء بسهولة فى الآلة المسماة كسر (كسرة مشددة على السين) فى أعماق أفريقيا ، ويجلبها معهم عادة سكان السودان والبرابرة أو البربر حين يأتون لقضاء بعض مصالحهم فى القاهرة ؛ فهذه الآلة إنما هى فى الحقيقة قيثارة حقيقية ؛ وبرغم أنها قد صنعت بخشونة وبدائية فإنها تضم كل الأجزاء التى قدم هوميروس وصفا لها فى أنشودته إلى عطارد . وسوف نتحدث عنها بتفصيل أكبر عندما نتصدى بالحديث عن الحالة الراهنة للموسيقى فى مصر .

أما بخصوص آلات الطيبونى التى صنعت على شكل جيتار ، فإننا لم نلحظ وجودها إلا فى مكان واحد ، مما قد يدفع إلى الظن بأن هذا النوع من الآلات كان أقل أهمية ، من ناحية الاستعمال ، من النوعين السابقين .

وعلى هذا فقد وجدت عدة أنواع من الطيبونى على نحو يماثل تنوع الآلات الوترية واختلافها فيما بينها . ولابد أن اسم طيبونى أو تيبونى ، وقد كان اسما نوعيا ، كان يطلق بصفة خاصة على الآلة الموسيقية التى نتخذ منها نمطا ونموذجا للأخريات ؛ ولقد كانت هذه ، فى مصر ، تسمى بالطيبونى ، كما كانت تسمى عند العبريين بآلة الكنور ؛ وكانت هى القيثارة عند اليونانيين ؛ كذلك فقد كان هذا الاسم النوعى ، فى هذه وتلك من اللغات الثلاث ، فيما يبدو ، اسما مشتركا لكل الآلات الموسيقية الوترية .

المبحث الرابع ،

اسم بسالتريون (السنطور) هو الأقدم شهرة والأوسع انتشارا ، وهو اسم لآلة مصرية . من أين جاء هذا الاسم الذى كان يستخدم صفة للطيبونى ؟

ليس هناك ، بين كل الأسماء التى أطلقت على الآلات التى تحمل هذا الاسم النوعى طيبونى ، اسم أوسع انتشارا وشهرة بين كل الشعوب القديمة والمحدثة من اسم بسالتريون . ولا يشير هذا الاسم لآلة موسيقية بعينها بقدر ما يقدم لنا فكرة عن الممارسات التى من شأن الآلات الوترية أن تؤديها ، أى مصاحبة الصوت ، على النحو الذى سبق أن استرعينا إليه الأنظار .

ويشير القديس كليمانس السكندرى[1] فى مؤلفه les stormates أى الطبقات إلى البسالتريون باعتباره آلة موسيقية تستخدم عند أداء طقوس العبادة عند المصريين . ومع ذلك ، فمن المحتمل أن نجد هذا الكاتب يتكلم بشكل أفضل عما كان يدور فى عصره عنه عما كان يحدث فى زمن متأخر ؛ ولكنه برغم ذلك يستخدم اسم بسالتريون Psalterion باعتباره اسما نوعيا ، يمكن إطلاقه على كل الآلات الوترية التى يستخدمها المصريون ، ذلك أنه لا يستخدم هذا الاسم إلا فى صيغة الجمع ، ليس هذا وحسب ، بل إنه لا يتحدث عن آلة وترية أخرى غيرها ، بل إنه كذلك ، لا يشير فى هذا المجال إلى الآلات الموسيقية الأخرى ، المختلفة ، إلا بأسمائها النوعية .

ويستمد الاسم بسالتريون ، على وجه الترجيح ، أصله من كلمة قديمة يلفظها العرب : سنطير (فتحة فسكون) ويشار بها اليوم إلى آلة موسيقية لها شكل الجنك أو الصنج (الهارب) ، متخذة وضعا معكوسا ، وموضوعة فوق جسم رنان : وهى

(١) « ولكن إذا ما توجهوا بكل اهتمامهم إلى الناى والقيثارة والانشاد والرقص والتصفيق ، كما يفعل المصريون ، وكذلك إلى رجاء وقت فراغهم بهذه الطريقة ، فإنهم سيكونون بذلك ميالين للمغالاة ، وقحين متنصلين من النظام والطريق القويم إلى أقصى حد ؛ ذلك أن أصوات الصناج (الصاجات) والدفوف (الطبول) تتردد عالية على مسامعهم ، وتدوى الآلات الموسيقية خادعة لهم » – الكتاب الثانى ، فصل ٤ ص ١٦٣ .

الآلة نفسها التى نطلق نحن عليها اسم تمبانون Tympanon[1]. أما المصريون القدماء الذين كانوا يلحقون عادة أدوات التعريف والتنكير والتأنيث.. الخ إلى أسمائهم ، على نحو ما نفعل نحن فى اللغة الفرنسية ، فقد كان عليهم لذلك أن يضيفوا إلى كلمة سنطير أداة التذكير بى pi ، وهكذا كانوا يلفظونها بيسنطير .

أما الآشوريون ، الذين كانت تعرف عندهم هذه الآلة بالاسم نفسه ، فقد ألحقوا بها النهاية الخاصة بالاصطلاحات التعبيرية فى لغتهم وأسموها بيسنطيران أو فيسنطيران . وقد كان النبى دانيال هو أول من أشار إليها فى التوراة بهذا الاسم الأخير باعتبارها آلة موسيقية خاصة بالأشوريين ، ويلمس المرء بوضوح أنه لا يمكن نسبة هذه الآلة إلى اللغة العبرية ، ولا إلى اللغة الكلدانية ، حيث ان كل كلمة فى هاتين اللغتين لا ينبغى لها أن تضم سوى ثلاثة حروف أو مقاطع جذرية ، فى حين توجد هنا أربعة حروف تشكل مقاطع صوتية فى هذه الكلمة .

وحيث قد نقلت هذه الآلة بعد ذلك إلى الاغريق باسمها الأخير ، فقد جعلوا اسمها فى البداية ولا ريب بيسانتريون ؛ ومع ذلك فحيث أن المقطع الصوتى الثانى يحدث نغمة أنفية لابد لها أن تثير نفور آذانهم المرهفة ، فإنهم بفعل تحوير يحدث فى الغالب فى كل اللغات قد غيروها إلى بيسالتريون Pisaltérion ، ثم أصبحت بفعل الادغام إلى بسالتريون[2] Psaltérion .

وأخيرا فإن الأقباط الذين عادت إليهم كلمة سنطير بعد أن حرفت على هذا النحو ، فجاءت متنكرة على نحو ما ، قد أضافوا إليها من جديد أداة التذكير pi ، وجعلوا منها بيبسالتريون[3] Pipsaltérion . وهو اسم لا يزالون يشيرون به إلى الة موسيقية مخصصة لمصاحبة الصوت .

ومع ذلك ، فبرغم أن كلمة بيسنطير قد تناولتها الكثير من التغييرات

---

(١) زودت هذه الآلة بأوتار من النحاس الأصفر ، وكانت تنقر بريشة صغيرة من الخشب .

(٢) يخبرنا فوسيوس Vossius أن الكلدانيين قد اعتادوا على أن يستبدلوا حرف اللام بحرف النون ، وبخاصة فى الكلمات الدخيلة على لغتهم ، وأن العبرانيين قد تطبعوا بهذه العادة أثناء الاسر البابلى .

(٣) Kircher, lingua AEgypt. restituta : (كيرشر ، اللغة المصرية المصوبة) .

والتحويرات فإن المرء يرى بوضوح أنها ظلت على الدوام تستعمل من جانب الشعوب الشرقية القديمة ، باعتبارها صفة لآلات الطيبوني ، أى للآلات الوترية التى من شأنها مصاحبة الصوت ، وليس باعتبارها اسما يطلق على آلة موسيقية بعينها .

الفصل الثانى

عن آلات النفخ المختلفة عند قدماء المصريين ، وعن أصلها ، وعن استخداماتها وأسمائها .

المبحث الأول

عن اختراع وأصل الناى بصفة عامة

لعل حادثا قريب الشبه بذلك الذى أدى إلى ابتكار الآلات الوترية مثل آلات القيثارة التى تحدثنا عنها فى بداية الباب السابق ، هو الذى أدى بالمثل إلى تخيل آلة الناى ؛ فالصوت الذى تحدثه الريح عند مرورها بجسم أجوف يمكن أن يؤدى فى البداية إلى الايحاء بفكرة النفخ فى قصبة بسيطة[1] ، لنحصل من جراء ذلك على صوت ؛ وحيث ان كل قصبة غاب من طول مختلف تحدث بالضرورة صوتا مخالفا لما تحدثه قصبة من طول آخر ، فإن من المرجح أن يكون قد تم تقريب كل هذه القصبات تبعا لأطوالها الخاصة ، بقصد ألا تصنع فى النهاية سوى آلة ناى واحدة تستطيع كل النغمات أن توجد وأن تنتظم بها ، وهو ما أدى إلى صنع الناى ذى القصبات السبع الذى أطلق عليه اسم ناى الإله بان[*] ، أى **الناى الذى يصدر كل الأنغام** ، لأنه فى واقع الأمر يعطى كل النغمات الدياتونية المختلفة ؛ وفى النهاية ، ومع دورة الزمن ، فلابد أن الناس ، كما هو مرجح ، قد ارتأوا أن يثبتوا فى قصبة واحدة ووحيدة وبالترتيب ، الأبعاد المختلفة لأطوال القصبات السبع السابقة بأن يثقبوا ثقبا فى المكان الذى ينتهى عنده طول كل منها ، وهكذا تكون الناى ذو القصبة الواحدة[2].

---

(١) كوكريتيوس ، عن طبائع الموجودات ، الكتاب الخامس ، بيت ١٣٨١ وما بعده .

(*) بان ، هو إله المراعى والقطعان ؛ وكان يجوب الجبال والوديان مشتتا أو منظما لرقصات حوريات الغاب ، مصطحبا معه الناى الرعوى الذى اخترعه ، وكانت له أقدام وقرون ماعز ، وكان ظهوره يوحى بالفزع والرعب . [المترجم]

(٢) يبدو أن الناى ذا القصبة الوحيدة ، والمثقوب ثقوبا عدة ، لم يكن له فى البداية من منفذ سوى فتحة =

وفى الوقت نفسه ، فإن هناك نوعا ثانيا من النايات يسمى المونول أى وحيد القصبة ، جاء على غرار النوع الأول (قبل تطويره) ، ولم يكن سوى قصبة بسيطة من البوص ، الأمر الذى أدى إلى حدوث بعض الخلط ، وولد نفور المؤلفين أو شكوكهم بخصوص أصل ، ومنشأ النايات وحيدة القصبة ، على النحو الذى ستواتينا الفرصة قريبا ان نتبينه .

=الفوهة العليا » وعلى الأقل ، فلا تزال هى حتى اليوم الفتحة الوحيدة للناى أو « الفلاوت » المصرى ، المعروف باسم ناى الدراويش » ونعتقد نحن أن له أصلا بالغ القدم .

المبحث الثانى

عن اختراع وعن أصل آلة الناى المصرى

من المؤكد أن الناس قديما فى مصر كانوا يستخدمون أنواعا كثيرة ومختلفة من آلة الناى ، نرى رسوما لها داخل جبانات الجيزة ، وفى كهوف الجبل الواقع فى مدينة إيليتيا القديمة (الكاب حاليا) .

وقد نسب أوفريون فى كتابه الشعراء الغنائيون[1] إلى عطارد اختراع الناى البسيط ذى القصبة الواحدة (المونول) ، وان كان آخرون ينسبون شرف صنعه إلى سيوث Seuth ورونا كس ميديس Ronax Médes ؛ وقد يكون اسم سيوت هو نفسه اسم تحوتى الذى يطلقه أفلاطون على عطارد ، أو لعل الاسم لم يكن سوى صفة يشار بها إلى أول رجل عبقرى ابتكر استخدام الناى أو فن العزف عليه . كما يشار بهذه الصفة نفسها إلى أول من اسس فن اللغة وفن الكتابة .

ويخبرنا جوبا Juba[2] فى كتابه الرابع من مؤلفه التاريخ المسرحى Histoire Théatrale ان المونول أو الناى وحيد القصبة قد تم اختراعه على يد أوزيريس ، وهو نفس ما يقال بالنسبة للناى الذى أطلق عليه اسم فوتنكس Photinx[3] . ومع ذلك ، فبالإضافة إلى أنه لا يرجح كثيرا ان يقدر رجل واحد بمفرده أن يكون مخترعا لنوعين من الناى مختلفين لهذا الحد ، بسبب من طول الخبرة والفن والاتقان فى الصنع الذى يفترضه النوع الثانى ، فإن كل شىء يبعث على الاعتقاد بأن الناى البسيط نفسه كان سابقا بوقت طويل على وجود أوزيريس ؛ وفضلا عن ذلك فقد تفرقت الأراء بخصوص نوع هذا الناى الذى اخترعه هذا الملك من ملوك مصر ، ويقول بوللوكس[4] Pollux ان الناى الذى ابتكره أوزيريس كان من قش الشعير ،

---

(١) أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ ، ص ٨٤ .

(٢) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه الفصل ٢٣ ، ص ١٧٥ ؛ يوستاثيوس ، عن الالياذة ، الكتاب الثامن عشر ، البيت ٥٢٦ ، ص ١١٥٧ .

(٣) يورد جروتر Gruter هذين النوعين من النايات فى اللوحة رقم ٢٧ .

(٤) المعجم ، الكتاب الرابع ، الفصل العاشر ، عن أصل الأنواع .

ويتحدث سولان Solin عن ناى مصرى مصنوع من قصب البوص ينسب يوستاث Euthtathe اختراعه إلى نفس أوزيريس .

وبلا ريب فقد كان كل من أوفوريون وجوبا يريد أن يشير بكلمة مونول أو الناى البسيط ذى القصبة الواحدة إلى الناى الخالى من الثقوب التى تحدد ملمسه ، أى إلى ذلك الناى الذى كان استخدامه يقتصر على اصدار أصوات التحذير أو النداء ، على النحو الذى صنع عليه أول الأمر ، طبقا لما يخبرنا به أبوليوس Apulée[١] .

وفى الوقت نفسه فقد يبدو أن هوميروس[٢] يريد لنا أن نفهم أن عطارد قد اخترع كذلك فن العزف على الناى ، وان كان من المحتمل أنه لم يشأ أن يتحدث إلا عن التفنن فى إحداث صوت مناسب بهذه الآلة ، صوت أو نغمة يستطيع الناس أن يسمعوها عن بعد ؛ بل إن ذلك هو المعنى الوحيد الذى نستطيع أن نعطيه للأبيات التى يشير فيها هذا الشاعر إلى الناى الذى اخترعه عطارد . وقد كان هذا الناى البسيط ، ذو القصبة الواحدة ، على الأرجح ، هو ما كان يسميه **بالناى اللوتس** : lotos أو lotus[٣] ، نسبة إلى شجيرة كان هذا الناى يصنع منها ، كما كان يطلق عليه اسم **الناى الليبى**[٤] .

وطبقا لدوريس Duris ، فى مؤلفه عن تاريخ أعمال أجاتوكل[٥] Histoire des action d'Agthocle ، فإن شخصا يدعى سيريتيس Seirites وهو راع ليبى ، هو الذى اخترع هذا الناى ، كما كان هو أول من صاحب بهذه الآلة ترتيلا موجها إلى خيريس Cérés وكان هذا الرجل ينتمى إلى أمة السيرت Syrtes فى برقة ، وهو بلد كانت تنمو فيه أجمل شجيرات اللوتس ، وكان بالتالى أفضل مكان تصنع فيه آلات الناى ، فقد كانت بلاد برقة تنتج نبات اللوتس بوفرة شديدة ، وجودة عالية ، حتى

---

(١) أبو ليوس ، المنتخب ، الكتاب الأول .

(٢) نشيد إلى هرميس ، بيت ٥٨٨ وما بعده .

(٣) يوريبيديس ، عابدات باكخوس ، بيت ١٣٥ ، ١٦٠ وما بعده ؛ نفس المؤلف ، أبناء هيراكليس ، بيت ٨٩٢ ؛ بلينيوس الأكبر ، التاريخ الطبيعى ، الكتاب ١٣ . فصل ١٧ ؛ يوستاتيوس ، فى تعليقه على الالياذة ، النشيد ١٨ ، بيت ٥٢٦ .

(٤) يوريبيديس ، ايفيجينيا فى أوليس ، بيت ١٠٣٦ ؛ الطروادبات ، بيت ٥٤٣ وما بعده .

(٥) أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب ١٤ ، فصل ٣ ، ص ٦١٨ .

كاد السكان أن يتخذوا من هذه الشجيرات طعامهم الأوحد ، الأمر الذى جعل الاغريق يطلقون عليهم اسم : أكلة اللوتس[١]

وبمضى الأيام صنعت نايات مقوسة أو مثنية من خشب اللوتس طبقا لما يخبرنا به أوفيد[٢] . ومع ذلك فليس من المرجح فيما يبدو لنا أن تكون هذه النايات قد صنعت كلية من الخشب الذى لابد له أن ينثنى أو يلتوى بصعوبة حين يكون جافا . وبلا جدال ، فقد كان هذا الجزء المقوس من الناى يصنع من قرن بقرة على النحو الذى كان عليه الجزء المقوس للنايات الأخرى المصنوعة من الخشب والتى لها نفس الشكل ؛ ولهذا السبب فإن الشعراء كانوا يشيرون إليه عادة بالصفة adunco cornu أى القرن المعقوف[٣]

كذلك قد صنعت نايات من اللوتس ذات قصبتين ، كان يطلق عليها فى مصر اسم الفوتنكس Photinx ، أما اليونان فكانوا يشيرون إليه باسم بلاجيولوس Plagiaulos وأما اللاتين فكانوا يشيرون إليه باسم أوبليكا Obliqua أى الناى المائل أو المنحرف .

ومع ذلك فلم تكن كل أنواع الفوتنكس أو الناى ذى القصبتين مائلة أو منحرفة ، فقد كانت توجد منها نايات ذات قصبتين تلتصق كل منهما إلى الأخرى ، على غرار تلك التى لا تزال تستخدم فى مصر حتى اليوم ، والتى تعرف باسم أرغول .

وفيما مضى ، شاع استخدام الناى ذى القصبتين بين السكندريين الذى حازوا شهرة واسعة فى فن العزف عليها ؛ وفى بعض الأحيان كان يجمع بين الناى وحيد

---

(١) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب ١٧ ، ص ٩٦٩ ؛ بلينيوس الأكبر ، التاريخ الطبيعى ، الكتاب الخامس ، فصل ٣ ، ص ٦٧ ؛ هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ؛ ديودور الصقلى ، مكتبة التاريخ ، الكتاب الأول ، فصل ٣٤ ص ٩٩ ؛ المؤلف نفسه ، فصل ٤٣ ، ص ١٣٤ .

وكان ينمو فى مصر كذلك نبات يحمل هذا الاسم ، كان المصريون يصنعون منه ، الخبز الذى يأكلونه ؛ وكانوا ينسبون ابتكار هذا الطعام إلى إيزيس .

(٢) أوفيديوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، بيت ١٨٩ ، ١٩٠ .

(٣) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه ، بيت ١٨١ ، ١٨٩ ؛ المؤلف نفسه ، رسائل من يونتوس ، الكتاب الأول ، الرسالة الأولى ، بيت ٣٩ ؛ ستاتيوس ، مآثر طيبة ، الكتاب السادس ، بيت ١٣١ .

القصبة والناى ذى القصبتين فى المآدب ؛ وكانت الآلة الأولى لا تزال تستخدم لمصاحبة الرقص وضروب المباهج الأخرى . ومع ذلك فليس هنا مجال الحديث عن كل الأغراض المختلفة التى كانت تستخدم فيها هذه الآلات الموسيقية . ويكفينا هنا أن نعرف أن كان هناك نوعان من الناى المصرى يصنعان من خشب اللوتس ؛ أولهما ، وهو بلا ريب أقدمهما وهو الذى أسماه الاغريق lotos monaulos أى الناى وحيد القصبة المصنوع من خشب اللوتس ، وهو يشتمل على قصبة واحدة مستقيمة ؛ وثانيهما وكان يعرف باسم لوتس فوتنكس أى الناى المزدوج المصنوع من اللوتس وكان مثنيا ؛ وقد كان هذا الأخير ، فيما يرجح ، هو الذى وصفه أبوليوس Apulée باعتباره آلة موسيقية مصرية ، خاصة بكهان سيباريس[1] .

---

(١) أبوليوس ، المسخ ، الكتاب الحادى عشر

المبحث الثالث

عن اسم الناى المستقيم فى اللغة المصرية وعن تأثيره واستعماله

يتحدث أوستاتيوس[1] عن آلة نفخ تسمى باللغة المصرية خنـو – وى Chnoué ، ويشير إليها باعتبارها بوقا مثنيا ، وينسب اختراعها إلى أوزيريس[2]. أما الوصف الذى يعطيه لهذه الآلة فيتماثل مع الناى المقوس الذى كان يستخدمه كهنة سيباريس ، والذى يتحدث عنه أبوليوس[3] ومع الناى الذى يسميه أثينايوس[4] فوتنكس (أى الناى ذى القصبتين) ، والذى ينسب جوبا اختراعه إلى أوزيريس ، والذى ظن جابلونسكى أن من المحتمل أن يكون هو النوع نفسه من الآلات التى كانت تستخدم لدعوة المصريين إلى الاحتفالات الدينية ، والذى يطلق عليه أحيانا اسم بوق وأحيانا أخرى اسم ناى .

ومع ذلك ، فإن من غير المحتمل أن يكون ممكنا على الاطلاق أن يتم الخلط على هذا النحو بين آلتين يختلف صوتاهما لهذا الحد ؛ وفضلا عن ذلك فقد كان للبوق المصرى صوت قوى ومنفر ، إذ يقرر بلوتارك أن صوت هذه الآلة كان يشبه نهيق الحمار[5]، وأنه لهذا السبب نفسه لم يشأ أهالى بوزيريس وليكوبوليس وأبيدوس ، الذين يفزعون من صوت الحمار ، باعتباره فى رأيهم ممثلا لعبقرية الشر طيفون ، أن يسمع عندهم صوت هذه الآلة ، فى حين كان ينبغى ، على العكس من ذلك ، أن يأتى الناى المصرى بالغ الدقة بالغ التطريب ، وبالإضافة إلى ذلك أخيرا ، فإن ديمتريوس دى فاليرا[6] حين يورد أن الكهان المصريين كانوا يوجهون إلى آلهتهم تراتيل على

---

(١) فى تعليقه على الالياذة ، النشيد الثامن عشر ، البيت ٤٩٥ ، ص ١١٣٩ .

(٢) المؤلف نفسه ، التعليق على البيت ٥٢٦ من نفس النشيد ، ص ١١٥٧ .

(٣) المسخ ، الكتاب الثانى ، ص ١٣٧١ .

(٤) مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، فصل ٢٣ ، ص ١٧٥ .

(٥) بلوتارك ، إيزيس وأوزيريس ، ترجمة (إلى الفرنسية) أميون ، ص ٣٢٤ ؛ إيليانوس ، عن الحيوان ، الكتاب العاشر ، فصل ٢٧ .

(٦) ديمتريوس إلفاليرى ، عن البيان ، ص ٦٥ .

الحركات السبع ، التي كانت بفعل رقة جرسها تحل محل مقامات الناى والكيتار ، فإنه قد خول لنا لدرجة كبيرة أن نوقن أن رنين الناى كان لطيفا ورقيقا ، ويختلف بالتالى أشد الاختلاف عن صوت البوق .

ان اسم شنو – وى chnouê الذى يغطيه أوستاثيوس للبوق المصرى ، ينبغى فى رأى جابلونسكى أن يكتب شو – نو – وى Chonoué وطبقا لما يراه الأخير فإننا لسنا بصدد اسم للبوق المقوس ولا الناى ذى القصبتين الخاص بالمصريين ، ولابد أن يكون هذا الاسم متصلا بالناى المستقيم والبسيط ، المسمى بالناى وحيد القصبة أو المونول . ويبنى جابلونسكى رأيه على أن كلمة أولوس aulos فى كتب الأقباط ، والتى تعنى الناى المستقيم ، كانت تتحول على الدوام إلى الكلمة دجو djo أو خبى اندجو Cébi andjo على النحو الذى نجدها عليه فى الرسالة الأولى إلى أهل كورنتوس ، الاصحاح الرابع عشر ، الآية ٧ ، كما يبنيه على أن كلمة إردجو erdjo فى القبطية تعنى : يعزف على الناى ، وعلى أننا نجد كلمة ربسدجو repsdjo فى إنجيل متى ، الاصحاح التاسع ، الآية ٢٣ ، وكذلك فى سفر الرؤيا ، الاصحاح الثامن عشر بمعنى عازف الناى .

أما بخصوص المقطع الصوتى الأخير من كلمة شو – نو – وى فيظن جابلونسكى أنه هو نفس الكلمة التى يستخدمها هورابللو Horapollo[1] والتى يكتبها بالقبطية αίε ϒ . وبمعنى آخر ، وكما قد استشعر ذلك مؤلفنا فى مكان آخر[2] ،

---

(١) الهيروغليفية ، الكتاب الأول ، فصل ٢٩ .

(٢) يشعر المرء براحة تامة حين يجد هذا المبحث فى مكان آخر ، وعنوانه أواه (أواى) . صيحة تسمع عن بعد لدى المصريين : « وىْ » ، وعلى هذا النحو يفسر الأمر كذلك هواربللو (المرجع السابق ، الكتاب الأول ، الفصل التاسع والعشرين) .

أما بوشار فى : Hierozoico, part. I, p. 866 فقد حاول حقيقة أن يجد لهذه الكلمة تفسيرا فى اللغة العربية ؛ وان كان ويلكنز Wilkins : فى مؤلفه عن اللغة القبطية : de lingua coptica, pag. 16

يظن أن كلمة phonê (فونى) تؤخذ على أنها الصوت المنتحب أو الباكى ، على غرار الـ ouai أواى عند الاغريق ، والتى اعتاد الأقباط أن يحولوها فى كتبهم إلى وِى . ومع ذلك فإن كلمات هواربللو تعنى شيئا مغايرا ، إذ يخبرنا هذا الأخير أنها لا تعنى الصوت المنتحب ، ولا صوتا من أى نوع وإنما تعنى الصوت الذى يسمع عن بعد ، والذى كان المصريون يسمونه ومنذ ما يزيد على أربعين عاما أواىْ ouaie ، وقد كان صديقى الطبيب المحترم =

فإن هذه الكلمات ouê أو – ويه ، و ouei أو – وى ، و oueou أوى – يو التى تعنى فى اللغة المصرية : طويل أو متباعد ، وحيث تعنى الكلمة القبطية التى يوردها هواربللو الصوت أو النغمة التى تسمع عن بعد ، فإنه ينتج عن ذلك أن الكلمة القبطية djonouei دجونووى أو djonoué دجونوويه[1] هى اسم لهذا الناى الذى يسمع عن بعد . ونجد الدليل على ذلك عند جوليوس بوللوكس عندما يطلق على الناى المصرى اسم بوليفثونجوس سونورا[2] Polyphthongos sonora أى الذى يمكن سماعه عن بعد ، وهو يظن أن هذه النايات كانت تستعمل فى دعوة المصريين إلى الحفلات الدينية[3]، ويعيد إلى الأذهان ، بهذه المناسبة ، شهادة سينسيوس Synesius[4] وكلوديان Claudien[5]، اللذين يتحدثان عن النايات المقوسة عند المصريين[6] ؛ وأخيرا فإنه يبرهن ، عن طريق اقتباسات كثيرة من ماريوس

= كروتشه Croze قد لفت نظرى جيدا إلى أن كلمة أواى ouaie عند هواربللو هى نفس هذه الكلمة عند الأقباط ، والتى نقرؤها فى غالبية الأحيان فى كتبهم ، وأنها تعنى ميكروفن mekroffen على النحو الذى يقول به المؤلف نفسه (هواربللو) انظر :

XXII V. 19; psx, v, 1; Eph. II, v. 17

ومواضع أخرى كثيرة .

إذن فكلمة أواى ouaie ، أو بالأحرى الكلمة القبطية التى لها نفس النطق ، هى حرفيا الكلمة مكروفن mekroffen ، أى الشىء الذى يمكن أن يرتبط بأشياء كثيرة ؛ وان كان يجب أن نفهم ضمنا منها هنا phone أى الصوت

جابلونسكى ، الأصوات المصرية عند الكتاب القدامى ، ص ١٩٠ ، تحت كلمة ouaie (أواىْ) .

(١) وهى الكلمة نفسها التى يكتبها الاغريق Chonoué شو نو – ويه ، أو Chnoué شنو – ويه .

(٢) يوليوس بوللوكس ، المعجم ، الكتاب الرابع ، فصل ٩ ، ص ١٨٨ ، عن آلات النفخ .

(٣) يتفق يوريبيديس فى تراجيديته عابدات باخوس مع هذا الرأى فى البيت ١٦٠ وما بعده :

« عندما يردد المزمار المقوس أنغامه الحلوة

فإنه يتغنى بالمسابقات المقدسة »

وهذا الناى الذى يشير إليه يوريبيديس باسم لوتس Lotus هو بوضوح ناى مصرى ، من نوع الناى الذى نحن بصدده .

(٤) عن العناية الإلهية ، الكتاب الأول ، ص ٦٦ .

(٥) عن القنصلية الشرفية ، البيتين : ٥٧٤ ، ٥٧٥ .

(٦) يتحدث عنه يوريبيدس كذلك فى تراجيديه الضارعات .

فكتورينوس Marius Victorinus[١] ومن كسيفيلين Xiphilin أن هذا النوع من النايات كان ينبغى له أن يكون طويلا ومستقيما ، وليس معقوفا أو مقوسا على النحو الذى زعمه أوستاتيوس ، وان يكون بالتالى مختلفا عن ناى آخر من النوع نفسه وان كان أكثر قصرا ، وكان يطلق عليه اسم جنجلاروس Ginglaros. كذلك يقول جوليوس بوللوكس ، الذى يتحدث عن هذا الناى الأخير ، والذى ينظر إليه باعتباره نايا مصريا ، إنه لم يكن من شأن هذا الناى إلا أداء الألحان البسيطة .

هكذا إذن قد كان لدى المصريين نوعان من النايات المستقيمة : نوع طويل يسمى دجو – نو – إى ، هو ذلك الذى نراه مرسوما على جدران جبانات الجيزة ، وآخر أقصر ويسمى جنجلاروس ، شبيهة بتلك التى نراها مرسومة فى بنى حسن[٢].

(١) الكتاب الأول ، فن النحو ، ص ٢٤٨٧ ، طبعة بوتشى .

(٢) انظر لوحات النقوش البارزة الموجودة على جدران كهوف بنى حسن فى مصر الوسطى .

المبحث الرابع

عن اسم البوق واسم الناى المقوس في اللغة المصرية

عندما نقابل بين شهادات كل من هيرودوت ، وديمتريوس ، وسترابون ، وبلوتارك ، وإليان Elien ، وأبوليوس ، وسولان ، وأثينايوس ، وفوللوكس ، وأوستراتوس – فإن من السهل كما يقول جابلونسكى أن يتبين المرء أن المصريين لم تكن لديهم كلمة خاصة يعبرون بها عن البوق ؛ وفي واقع الأمر ، كما يلاحظ – هو – مرة أخرى ، ففي كلمة تستخدم فيها الترجمة السبعينية للعهد الجديد كلمة Salpinx سالبنكس بمعنى بوق ، فإن الأقباط يوردونها على الدوام بالاسم نفسه دون أن يحلوا محلها قط كلمة من لغتهم .

وهكذا ففي حين تجيء الترجمة السبعينية لعبارة : لا تدع البوق يصدح أمامك عندما تقدم صدقة ، الواردة في انجيل متى على هذا النحو :

mê salpiseŝ emprosthen sou

فإننا نقرؤها في الترجمة القبطية على هذا النحو التالى :

amper astap chdjôk

وبمعنى آخر فحيث نجد أن عبارة astap القبطية تأتى بمعنى ينفخ البوق ، فقد خلص جابلونسكى من ذلك إلى أن كلمة tap (تاب) هى اسم لآلة موسيقية مصرية ، وان هذه الآلة ، على وجه التحديد ، هى تلك التى أشار إليها أوساتيوس باسم chnouê ، أى الناى المقوس .

ومع ذلك ، فإننا نظن أننا نقف على أرضية ثابتة حين نعتقد أن كلمة « تاب » لم تكن تعنى قط الناى المقوس ، وإنما هى تعنى بالأحرى البوق المصنوع

من القرون ، أى البوقسان ، فهنا على الأقل ، يوجد المعنى الحقيقى الذى يقدمه الأقباط فى ترجمتهم للعهد القديم كما يمكننا أن نراه فى الآية الخامسة ، من المزمور الثامن والتسعين(*) حيث استبدلوا الكلمة القبطية « تاب » بالكلمة العبرية شوفار(**) **ومعناها البوقسان أو الأبواق المصنوعة من القرون .**

من هنا ينتج أننا حين نقر مع جابلونسكى بأن كلمة شونو – ويه أو شنو – ويه إنما تشير إلى الناى المستقيم أو الطويل وليس إلى الناى المقوس أو المعقوف ، فإننا مضطرون إلى الاعتراف بان اسم هذا الناى الأخير ، فى اللغة المصرية القديمة ، مجهول لنا تماما ولو لم يكن أبوليوس فى تحولاته أو مسخه « ميتامور فيزوس » ، قد قدم لنا هذه الآلة باعتبارها آلة موسيقية كانت تستخدم فى حفلات العبادة فى مدينة سيرابيس ، لكنا مدفوعين إلى الاعتقاد بأن هذه الآلة لا تنتمى قط إلى المصريين . حيث لا نلمح لها أثرا ، فى أى مكان ، فوق جدران المبانى الأثرية الباقية من مصر القديمة .

(*) ونصها : « رنموا للرب بعود ، بعود وصوت نشيد » ولعله إذن يقصد الآية السادسة ونصها : « بالأبواق وصوت الصور اهتفوا قدام الملك الرب » [المترجم]

(**) أو الشيور وهى بوق اليهود وهو البوق الذى يستخدم فى الأعياد الكبرى كرأس السنة ، والعيد الأكبر ، عيد الصيام . انظر الموسيقى والغناء عند العرب ، لأحمد تيمور باشا ، ص ١١٩ . [المترجم]



الفصل الثالث

عن الآلات الصاخبة أو الجرسية عند المصريين

المبحث الأول

عن رأى بعض العلماء حول شكل واسم المزهر أو الجلجل

يعتقد بعض العلماء أن المصريين القدماء قد أشاروا بكلمة واحدة إلى الآلات الجرسية ، أى الآلات الصاخبة ذات الايقاع ، والتى ينقر عليها ؛ ومع ذلك فليست لدينا الآن ، بخصوص هذه النقطة ، سوى أفكار غير مؤكدة .

ويقتضى الأمر من المرء أن يكون قد مر بمواقع الأحداث ، أو أن يكون قد شاهد المزهر كما هو منقوش فوق جدران المبانى القديمة فى مصر ، حتى يكون لنفسه فكرة دقيقة عن هذه الآلة الموسيقية . ونحن نجد مزاهر ذات أشكال مختلفة فى النقوش التى رسمت بينها هذه الآلة فى غالبية المؤلفات التى عالجت آثار مصر القديمة . ولقد جازف كثيرون بتقديم عدد كبير من التخمينات حول الشكل الذى منحه المصريون لهذه الآلات ، حتى لم يعد المرء بمستطيع ، وسط هذه التخمينات المتعارضة والكثيرة ، أن يعرف أى هذه التخمينات يمكن أن يوليه ثقته الكاملة .

فقد كان برتران أوتون داجان Bertrand Autonne d' Agen فى مؤلفه Commentaires sur Juvénal[1] يظن أن المزهر أو الجلجل نوع من البوق المصرى أو أنه آلة موسيقية من نوع ما ؛ اما برتيانيكوس Britannicus فكان قد أشاع هذا الرأى

---

(١) « فلتقرر إيزيس أى أمر ترغب فيه فيما يخص بدننا ، ولتصفع أبصارنا بجلجلها الغاضب » .

(بوفيناليس ، الهجائيات ، ك ١٣ ، البيتين ٩٣ ، ٩٤)

نفسه عند بيانه لنفس الآلة الموسيقية التى تحدث عنها أوفيد[١]، وافترض آخرون أنها نوع من الصور أو البوق أو أنها نوع من أنواع آلة الناى ، مؤسسين رأيهم فى ذلك على ما قاله مارشيال Martial[٢]، وزعم فريق آخر أن هذه الآلة لابد ان تكون دفا ، وزعم آخرون بأنها الصناج . وأخيرا فقد كان الناس فى أوربا عامة منذ أقل من مائتى عام ، لا يزالون يجهلون ما كانته هذه الآلة الموسيقية عند المصريين والتى أطلق عليها اسم مزهر Sistre .

أما اليوم ، فقد بات كل العلماء على اتفاق بأن المزهر أو الجلجل هو نوع من آلات الايقاع أو من آلات الصخب ، ولم يعودوا ينخدعون فى شكله . وسوف توضح الرسوم التى عملت لهـذه الآلة ، نقلا عن المبانى القديمة فى مصر ، الفرق بين المزاهر أو الجلاجل المصرية وبين مزاهر الاغريق والرومان إذ يختلف شكل هذه عن شكل تلك على الدوام .

ويظن غالبية المؤلفين الذين قاموا بأبحاث حول المزاهر[٣] أن اسم مزهر Sistre ، ينتمى إلى اللغة اليونانية وليس إلى اللغة المصرية ، وأنه قد جاء من الفعل اليونانى seiein بمعنى يهز أو يرج أو يقلقل ، ويؤسسون هذا الرأى على التعريف ، أو بالأحرى

---

(١) « أين هو (الشخص) الذى بلغ من الجسارة حدا يرغم المترنح ،
على الرحيل من بوابة فاروس وهو يمسك فى يده بالجلجل ذى الصليل » .
(أوفيدوس ، ك ١ رسالة ١ ، البيتين ٣٧ ، ٣٨) .

(٢) « إن يتدلّ أمام بصرك عبد صغير باك من عنقه
فهو يهز بيده الرقيقة هذا الجلجل ذا الصليل »
(مارتياليس ، الابجرامات ، ك ١٤ ، ابجرامة ٥٤) .

(٣) ادريان . تورنيبوس ، Advers ، الكتاب الثامن والعشرين ، الفصل ٣٣ ؛ هارديانوس يوانيس ، الفصل الخاص بالآلات الموسيقية ، رقم ٢٤٥ ؛ ديمستريوس ، العصور القديمة ، الكتاب الثانى ؛ بولنجر ، عن المسرح ؛ المعجم العالمى ، تحت كلمة Sistrum (المزهر أو الجلجل) ؛ هينسيوس ، الكتاب الأول ، البيت ٤٩٩ ؛ كاساليوس ، عن العادات المصرية ، فصل ٢٤ ؛ فابريكيوس ، معجم الكنز ، تحت كلمة Sistrum (سسترون) ، بيجيروس فى معجم الكنز ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٩ ؛ بارتيليميوس ميرولا ، تعليقات على الكتاب الثالث من فن الهوى لأوفيدوس ، بيت ٦٣٥ ؛ كيينج ، العصور الرومانية القديمة ، مجلد ١، جزء ١ ، فصل ٥ ، رقم ٢ ؛ بوكارت فى كتابه Phaleg ، ك ٤ ، فصل ٢ ؛ هيروتيموس بوسى (سان جيروم) ، الايزيسى اسباكوس أو عن الجلجل ، فى المعجم الجديد (الكنز) للعصور الرومانية القديمة من ألبرتو سالنجر ، in- fol ، هاجاى كوميتام ، ١٧١٨ ؛ د : بينيديكتوس باكينوس ، عن صور الجلجل واختلافاته ، بونونيا ، ١٦٩١ .

على التفسير الذى قدمه بلوتارك[١] عن المزهر ، فقد اعتقدوا ان هذا التفسير يتضمن اشتقاق اسم هذه الآلة . ويبدو أن جابلونسكى كان من أنصار هذا الرأى[٢]، منحيا بذلك تفسير إيزيدور دى سيفيل Isidore de Séville الذى يقول[٣] ان اسم المزهر مشتق من اسم ايزيس التى كانت هذه الآلة موجهة إليها بصفة خاصة[٤].

أما بالنسبة لنا ، فإننا نجهل حقيقة الدوافع التى أدت إلى تفضيل الاشتقاق الأول على الأشتقاق الذى يقدمه ايزيدور ، ذلك أن الروابط فيما بين كلمة seiein (الفعل) و seistron (المزهر) ، لا تعطى الاحساس بأنها أكبر من تلك الروابط القائمة بين اسم ايزيس Isis والمزهر Sistre .

صحيح أن كلمة seiein (سى — ين) تعنى فى اليونانية يهز أو يرج وأن المزهر أو السستر آلة لا نستطيع أن نجعلها تصل أو تئز إلا بهزها أو رجها ؛ ومع ذلك ، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار المعنى الرمزى الذى تقدمه هذه الآلة ، وهو الذى يحسم كل ما هو فى مجال الترجيح والاحتمال فيما يختص باسم المزهر ، واذا ما تأملنا المعنى المجازى كذلك لاسم ايزيس فسوف ندرك أن هناك ، من هذا القبيل ، الكثير من التماثل بين السستر (المزهر) وبين ايزيس أكثر من ذلك الذى يقوم بين اسم هذه الآلة الموسيقية والفعل اليونانى سى — ين Seiein ؛ وفى الواقع ، كما يخبرنا بذلك بلوتارك[٥] فإن السستر (المزهر) كان رمزا لحركة منتظمة ومرتبة تشكل وتمنح الوجود والحياة ، وطبقا لرأى المؤلف نفسه فإن اسم ايزيس مشتق من كلمة يستاى iesthai ومعناه يتحرك

---

(١) أسطورة إيزيس وأوزيريس ، بلوتارك .

(٢) الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند الكتاب القدامى ، ص ٣٠٩ .

(٣) إسيدوروس هسبالينسيس إيبسكوبوس ، الأصول ، ك ٣ ؛ عن الموسيقى ، فصل ٨ ، ص ٧٦ .

(٤) لم يكن جابلونسكى هو وحده الذى لم يرق له هذا الاشتقاق ، كذلك لم يكن هو أول من فعل ذلك . فالعالم الدعى الذى وجه فى عام ١٧٢٦ إلى المسيو لوكليرك ، مؤلف المكتبة المختارة Bibbiothéque choisie كتابا يتصل بالمزهر ، قد سخر بالمثل من هذا الاشتقاق ، بل لقد بدا هذا الاشتقاق لاثرى متبحر سابق على العالم الذى أشرنا إليه ، بالغ الاعتساف انظر : هيرونيموس بوس (سان جيروم ، الايزيسى أو عن الجلجل أو المزهر) ؛ ومع ذلك فكل هذه الحجج ليست قط من الأمور التى تفرض نفسها ، إذ لم تؤسس على أى أسباب مقنعة .

(٥) أيزيس وأوزيريس ، ص ٣٣١ .

عن علم وعن قصد وسبب : فإيزيس اذن ، وهى الحركة العاقلة الممتلئة حيوية ، هى فى الوقت نفسه ربة العلم والحركة .

وهذه المقابلة تجعلنا نتفهم بوضوح السبب الذى جعل المصريين يختصون بالمزهر إيزيس . وعلينا أن ندرك ، طبقا لمعتقداتهم أن إيزيس هى الصورة الرمزية للسبب الخفى المؤدى للحركة الرتيبة والمنظمة التى تهب الحياة ، وان المزهر هو الرمز لهذه الحركة ، ذلك أنه لم يكن هناك ما يدعو المصريين ، الذين كانت لغتهم المقدسة رمزية صرف ، أن يعطوا للمزهر اسما لم يكن من شأنه إلا أن يستبعد عن الذهن تلك الفكرة التى يلحقونها بهذه الآلة المقدسة ؛ وحيث كانت هذه الفكرة ترتبط برباط وثيق مع تلك الفكرة التى يوحى بها اسم إيزيس ، فقد كان عليهم أن يعبروا عن ذلك باسم يماثل هذا الاسم نفسه .

وهكذا لا يستطيع الاسم سستر (جلجل أو مزهر) ان يستمد أصوله من الفعل اليونانى سى — ين Seiein بمعنى يهز أو يرج ، حيث أن معنى هاتين الكلمتين (يهز ويرج) لا يستدعى إلى الذهن قط فكرة الحركة المنظمة والرتيبة ، بل إنه يقدم ، عكس ذلك ، **فكرة دفع أو جذب شىء ما بعيدا عن توازنه الطبيعى ، وإعطائه دفعة وقتية وهزة غير طبيعية على الاطلاق** ؛ وهو معنى يتعارض بوضوح مع الفكرة التى يلحقها المصريون بالاسم سستر أى المزهر : وفضلا عن ذلك ، فسوف يكون من المدهش ، لحد كاف ، ألا نجد لدى المصريين ، فى لغتهم ، كلمة تدل على هذه الآلة ، وأنهم بسبب ذلك ، كانوا مضطرين للجوء إلى اللغة اليونانية ، تلك التى لم تتكون إلا بعد قرون كثيرة من إقامة هذا الشعب (المصرى) لمؤسساته الدينية والسياسية .

ان الأمر الأكثر احتمالا من ذلك بكثير هو أن يكون الاغريق ، حين تبنوا ديانة المصريين ، قد احتفظوا للمزهر باسمه المصرى ، وذلك للسبب نفسه ، والذى من أجله احتفظوا لإيزيس باسمها ، مادامت آلة السستر (المزهر أو الجلجل) هى المُسنَدُ الرئيسى إلى هذه الربة .

وهكذا فنحن نذهب فى ظنوننا إلى خلاف ما ذهب إليه العلماء الذين عابوا أو نحوا الاشتقاق الذى قدمه إيزيدور لكلمة سستر ، وسنحاول ، فيما يلى ، أن نبرهن أن هذه الكلمة تستمد أصلها فى الواقع من اللغة المصرية ، وليس من اللغة اليونانية .

المبحث الثانى

عن اسم المزهر فى اللغة المصرية
وعن اشتقاق هذه الكلمة

يظن لاكروتشه[1] أن السستر (أى المزهر أو الجلجل) ينبغى أن يسمى فى اللغة المصرية كمكم Kemkem ، وهى كلمة تعنى فى هذه اللغة آلة صاخبة أو آلة موسيقية تطن عندما تضرب أو تهز أو ترج . وقد بدت له هذه الكلمة مشتقة من Kim (كم) بمعنى يحرك أو يهز ؛ لكن كلمة كمكم هى فى الواقع الاسم الذى يخلعه الأقباط على الدف الذى نسميه نحن : دف الباسك ؛ فهم يقولون كمكم بمعنى دف ، وربس كمكم Repskemkem للإشارة إلى الرجل أو المرأة التى تضرب على هذا الدف .

لكن جابلونسكى يقترح كلمة أخرى تبدو لناظره أنها الاسم الحقيقى للمزهر فى اللغة المصرية . وقد عثر على هذه الكلمة فى الترجمة القبطية للرسالة الأولى إلى الكورنثيين ، الاصحاح الثامن ، الآية الأولى حيث حولوا النص اليونانى شاكلوس إيشون Chalcos echon إلى النص القبطى : أنوهومت إبسكنكن anouhomt epscencen بمعنى النحاس الأصفر فى حالة رنين ؛ ومن هنا نستنتج أن الكلمة القبطية كنكن لابد أن تفهم على أنها رنين النحاس الأصفر ، وبالتالى رنين المزهر أو الجلجل ، وهو الذى كان يصنع من النحاس الأصفر، وعلى هذا يتفق أن تستخدم هذه الكلـــمة بالمثل للإشارة إلى صوت البوق (سفر الخروج ، الاصحاح التاسع عشر ، الآية ١٦) . وهذا ما يحول جابلونسكى دون أن يولى رأيه ثقة كاملة ؛ بل إن ناشره وشارحه فى الوقت نفسه ، المستر ووتر Water ينظر إلى رأيه ، أى رأى جابلونسكى باعتباره محوطا بالشكوك ، إذ تعنى هذه الكلمة ، حسبما يدا له ، رنين أو صوت آلة موسيقية من نوع ما .

---

(١) جابلونسكى ، الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند الأقدمين ، ص ٣١٠ .

ولكى يدلل على رأيه يورد الترجمة القبطية لهذا النص اليونانى : Salpingos Echo (سالبنجوس إيكو) ، الوارد فى الرسالة إلى العبرانيين ، الاصحاح الثانى عشر ، الآية ١٩ ؛ تقول هذه الترجمة القبطية : بى – كنكن أنيتو سالبنجوس أو كما تقول اللهجة الصعيدية أوهرو – أو آن سالبنكس ، بمعنى صوت أو رنين البوق[1] وفضلا عن ذلك ، فإنه لا يرى تماثلا من أى نوع بين الكلمة القبطية كنكن Cencen وكلمة سستر أى المزهر أو الجلجل .

ومع ذلك فلا يمكن أن نستنتج بالضرورة من وجود كلمة Cencen ملحقة فى بعض الأحيان بكلمة البوق ، أن هذه الكلمة لا علاقة لها **أبدا** بكلمة سستر (أى المزهر) على وجه الخصوص ؛ فما دامت هذه الكلمة تعنى فى اللغة القبطية رنين أو طنين النحاس الأصفر ، فلا يمكن أن ننظر إليها باعتبارها تشير إلى رنين كل آلة موسيقية أيا ما تكون ؛ ذلك أن هناك عددا كبيرا من هذه الآلات لا يدخل فى تكوينها **أبدا** النحاس الأصفر .

وبرغم ذلك فقد كان يكفى أن تعنى كلمة كنكن Cencen الرنين أو الضجة الطنانة أو الرنانة التى يحدثها النحاس الأصفر ، لكى تصبح اسما للسستر أو المزهر أو الجلجل ، وأن تشير فى الوقت نفسه إلى الضجة الرنانة التى يحدثها البوق . كذلك ، فإن هناك احتمالا كبيرا فى أن يكون المصريون قد استخدموا بالمثل هذه الكلمة ، التى يستخدمها اللاتين بهذا المعنى نفسه ، حين ترجموا اسم المزهر بكلمة كريبيتاكولوم Crepitaculum وهى كلمة تعنى : **آلة موسيقية صاخبة تحدث صوتا رنانا** ؛ وذلك على نحو ما فعل الأقباط تعبيرا عن الصوت الرنان الذى يحدثه بوق مصنوع من النحاس الأصفر ، وهو الأمر الذى يمكن ملاحظته من هذين البيتين لفرجيل :

الانيادة – الكتاب السابع

عندئذ دوت طبول الحرب برنينها النحاس ،
وهى تصدر دويا مفزعا   البيتان ٥٠٣ ، ٥٠٤

بل إننا قد نضيف بأن أفضل المترجمين اللاتين ، حين ترجموا اسم المزهر ، فإنهم قد جعلوه – وهذا أمر لا يحوطه أى شك – مشتقا ليس من الفعل Seiein

---

(١) انظر نهاية المبحث الثالث التى توافق بين رأى جابلونسكى وبين رأى ووتر Water

بمعنى يهز أو يرج ، وإنما من الفعل يحدث صدى résonner أو يرن retentir ، وأنهم ألحقوا بكلمة سسترون Sistron المعنى نفسه الذى يعطيه الأقباط لكلمة كنكين : وبمعنى آخر ، فإن من المرجح لحد كبير أن يكون اشتقاق آخر ، يتأسس على فكرة أخرى ، مغايرة لتلك التى تلحق على الدوام بالتفسير الخاص بكلمة ما ، كما هو الحال فى الاشتقاق الذى تم عن طريق استخلاص كلمة سسترون من سي-يين ، اشتقاقا حاذقا ، لكنه لا يقوم على أى أساس ، بل هو موغل فى الخطأ .

هناك مبدأ طبيعى عند كل شعوب العالم ، يقودها عند تكوين واشتقاق الكلمات التي تشكلها أو تتبناها ، سواء تلك التى تشتقها من لغتها الخاصة أو تلك التى تستعيرها عن لغة غريبة ، ذلك هو مبدأ التماثل ؛ فعندما تقابلهم حروف — وبصفة خاصة الحروف الجامدة — لا يكون نطقها مألوفا لهم ، أو لا يكون متفقا مع الذوق والعادات التى يأخذون بها ، فإنهم يستبدلون بها حروفا أخرى لها نفس اللفظ أو من مخرج صوتى مماثل ؛ مثال ذلك احلال حرف سنى (بكسر السين وتشديد النون) ساكن ، أكثر قوة أو أكثر رقة ، محل حرف ساكن سنى آخر ، أو حرف ساكن شفوى محل حرف شفوى آخر . أو حرف لسانى محل لسانى آخر ، أو حرف مائع بحرف آخر من النوع نفسه[١].

---

(١) وهذا هو ما فعلناه نحن (الفرنسيين) أنفسنا عند تشكيل وتكوين الكثير من كلماتنا ؛ مثال ذلك كلمة taper (ضرب — نقر) التي اشتققنا منها كلمة Tambour أى الدف ، وكلمة flamber بمعنى يشعل أو يوقد التى اشتققنا منها كلمة flambeau بمعنى الشعلة أو اللهيب ؛ وكلمة approuver بمعني يؤمّن (بشده مكسورة على الميم) أو يوافق التى أخذنا منها كلمة approbation بمعنى موافقة وكذلك الكلمات التى أخذناها عن الاغريق واللاتين مثل boê بمعنى صيحة vox التى جعلنا منها voix (صوت) ؛ وكلمة ، rhoden ، rosa التى جعلنا منها rose (ورد) ؛ وكلمة kyklus ، Circulus التى جعلنا منها Cercle بمعنى دائرة ؛ وكلمة kapanê التى جعلناها cabane أى الكوخ ؛ وكلمة kaballes التى حولناها إلى cheval أى الحصان ؛ وكلمة titlus ، titulus التى تحولت إلى titre أى العنوان أو اللقب إلى غيرها من المعانى ؛ وكلمة apostolus ، apostolus التى جعلناها apotre أى الرسول أو المبشر ، وكلمة episkopos ، épiscopus التى تحولت فى الألمانية إلى bischoff وفى الإيطالية vescovo وبالفرنسية éveque أى المطران . ولكن التحريفات أو التحويرات تصبح أكبر بالنسبة لكلمات اللغات الشرقية التى نقلت إلى اليونانية وكتبت بحروف يونانية ثم انتقلت إلينا عن هذا السبيل ؛ فالإغريق ، الذين كانوا يضحون بكل شيء فى سبيل رهافة آذانهم ، دون حرص منهم على الاطلاق على الاقتراب من النطق الصحيح للكلمات إذا ما بدت لهم جافة ، لم يكونوا ليوقفهم أى هاجس حين يقتطعوا منها الحروف التى يضايقهم لفظها أو .. يستبدلوا بها حروفا أخرى ، بالغة الاختلاف فى معظم الأحيان .

وهكذا يصبح بالامكان ، أن تكون كلمة سسترون ، مشتقة من كلمة كنكن المصرية ، برغم الاختلاف الظاهرى الشديد بينهما .

ولكى نحسم هذه المشكلة بشكل أكثر وضوحا ، فلن يكون تزيدا لا طائل من ورائه ، أن نتأكد مما إن كانت كلمة كنكن لن تقابلنا فى لغات أخرى – مع تغييرات طفيفة باعتبارها اسما للآلة الموسيقية التى نسميها نحن الجلجل أو المزهر (سستر) .

فنحن أولا ، نتعرف على هذه الكلمة دون مشقة فى الكلمة الأمهرية تزيناكل Tzenacel أو كيناكل Cenacel[1] التى تعنى فى هذه اللغة سستر أو مزهر ؛ فمن الواضح أن هذه الكلمة لا تفترق كثيرا عن الكلمة المصرية كنكن Cencen إلا فى تحويل الحروف القوية إلى حروف رهيفة ، وفى أنهم قد أحلوا الحرف اللسانى الساكن l (اللام) الذى ينهى هذه الكلمة ، محل الحرف اللسانى الساكن n الذى يتمم كلمة كنكن . أما بخصوص الحرف المتحرك a (وهو يقابل الفتحة فى اللغة العربية) ، الذى نجده فى الكلمة الأمهرية والذى لم يوجد قط فى الكلمة المصرية ، فنحن نعرف أنه لا توجد أبدا فى اللغات الشرقية سوى الحروف الساكنة أو الجامدة التى ينظر إليها باعتبارها الأجزاء الرئيسية للكلمات ، وأن الحروف المتحركة (وتقابلها حركات الفتح والكسر والضم فى العربية) لا تغير قط من طبيعتها ومن معانيها أو تفسيراتها . (كذا) . وللسبب نفسه فقد استطاع الأثيوبيون أن يحلوا الحرف الجامد اللسانى l أى اللام محل الحرف الجامد اللسانى الـ n أو النون ، ولسوف يكون بمقدور آخرين أن يستبدلوا بحرفى النون فى الكلمة المصرية كنكن حرفى لام لتصبح الكلمة بدورها كِلْ كِلْ (كسر فسكون وهكذا) وهو ما فعله العبرانيون أو بالأحرى الكلدانيون ، مع إضافتهم إلى هذه الكلمة ، النهاية الخاصة بالاصطلاح التعبيرى فى لغتهم ، مع تغيير الحروف القوية أو الغليظة إلى حروف رقيقة . وهكذا فبدلا من كنكن أصبح لدى هؤلاء فى البداية كلمة كلكل Celcel ؛ ومع تلطيف الحرفين الأول والرابع (الكافين) تكونت

---

(١) لقد كتبنا الكلمات الأثيوبية (الأمهرية) على الدوام طبقا لنطق القساوسة الأحباش ، وليس طبقا للمعاجم الأوربية .

كلمة تزلتزيلى Tzltzeilei أو تزيلتزيلى tzilttzelei. إذن ، فلم يتحتم لاحداث تغيير بهذا الحجم فى الكلمة المصرية ، سوى إحلال حرف جامد لسانى محل حرف جامد لسانى آخر ، وابدال حرف قوى بآخر ضعيف أو رقيق .

ونحن ننسب إلى الكلدانيين ابدال النون باللام ، طبقا لما يخبرنا به سكاليجر Scaliger ، الذى يلاحظ فى كتابه : « عن إصلاح الأزمان » :

De emendatione temporum

ان الكلدانيين كان من عادتهم أن يستبدلوا بحرف اللام حرف النون[1] فى كل كلمة يقابلهم فيها الحرف الأخير ، فكانوا يلفظون لابوخذنصر بدلا من نبوخذنصر ، ولابونيداس بدلا من نابونيداس ؛ ومن جهة أخرى ، فحيث أن العبريين قد أوشكوا على أن يفقدوا كلية صلتهم بلغتهم الأصلية ، بفعل تعودهم الاستخدام الدائم للغة الكلدانية أثناء أسرهم البابلى ، وحيث تعودوا أن يلفظوا الكلمات على غرار ما يفعل الكلدانيون ، فإن هناك كبير احتمال لأن يتطابق هؤلاء مع أولئك فى طريقة لفظ كلمة كنكن Cencen .

ولسوف يستطيع الاغريق ، وهم الذين استعاروا كل آلاتهم الموسيقية على وجه التقريب من الآسيويين ، أن يحصلوا كذلك على هذه الآلة أو على أقل تقدير على اسمها ، ولسوف يقومون طبقا لعاداتهم بأن يستبعدوا من كلمة تزلتزيلى Tzeltzelei كل ما يجعل نطقها عسيرا عليهم أو يسبب لهم فى ذلك بعض الضيق ، ولسوف يضيفون إليها كذلك النهاية التى تتفق مع التعبيرات الخاصة بلغتهم ؛ وهكذا فبدلا من تزلتزيلون Tzeltzelon التى كان عليهم أن يلفظوها ، أصبحوا يقولون فى البداية سستيلون Sistelon ثم ، بعد ذلك ، تحولت اللام إلى راء لكى يصبح النطق أكثر رقة وأصبحت تلفظ سستيرون Sisteron التى تحولت بفعل الدمغ أو الدمج إلى سسترون Sistron ، محتفظين على الدوام ، وعلى نحو ما كان الكلدانيون والعبرانيون قد فعلوه ، بالحرفين الصافرين اللذين يبدوان على أنهما الحرفان المصوران فى الكلمة المصرية كنكن Cencen .

---

(١) أى الحرف l فى مكان حرف الـ n (اللام فى مكان النون) .

ان التشويه أو التحريف الذى ألحقه الاغريق بهذه الكلمة كنكن Cencen ، التى تلقوها بالفعل محرفة فى شكل الكلمة Tziltzelei تزيلتزيلى لن يبدو مدهشا حين نقارنه بالتحريف الذى تناول الكلمة العبرية يكزكل Iechezchel والذى جعل منها إيزكييل Ezechiel (حزقيال ؟) ؛ أو كذلك بالتحريف فى الاسم شاجاى Chaggai والذى جعل منها Aggée وأخيرا بالتحريف الذى تناول الاسم Chizchiiale حين جعل منها Ezechias[1] الخ الخ .

---

(١) ليس هناك اختلاف فى التغييرات التى تناولت كل هذه الأسماء أكبر من ذلك التغيير الذى أصاب اسم مدينة رشيد والذى تحول فى لغتنا إلى روزيت Rosette .

المبحث الثالث

عن النوع الثانى من الآلات الجرسية
وعن اسمها فى لغة هؤلاء الأقوام

بخلاف المزاهر أو الجلاجل التى تتكرر رسومها كثيراً فوق جدران المبانى القديمة فى مصر ، هناك نوع آخر من الآلات الجرسية ، أو ذات الصليل ، أى الآلات الصاخبة ، نلحظ وجوده فى أماكن عدة . وقد بدت لنا هذه الآلات ، التى لها شكل القرص – نوعا من الصناج (الصاجات) . ونراها (فى الرسوم) عادة بين أيدى شخوص ، يبدو أنهم نساء ، يقمن بحركة رقص دائرية .

وفى واقع الأمر ، فإن ميناندر Ménandre ، الذى يشير إليه سترابون[1] ، يخبرنا بأنه فى مناسبة الأضحيات التى كانت تقدم خمس مرات فى اليوم الواحد ، كانت هناك نسوة يبلغ عددهن سبع سيدات ، يكون دائرة ، ويضربن بالصناج[2] ، فى حين كانت هناك أخريات يطلقن صرخات نافذة للغاية . ويبدو أن أوفيد ، بدوره ، قد رأى هؤلاء النسوة رأى العين ، حين تحدث فى الكتاب الثالث من تقاويمه « Fastes » ، البيت ٧٤٠ عن البـحيات فى إثر باخوس[3]. كذلك يتحدث عنهن بلوتارك فى الكتاب الرابع من مؤلفه : أحاديث المائدة حين يقول : ليس هناك أكثر ولا أقل من وجود نسوة فى بلادنا ، يصنعن ضجة كبيرة فى الأضحيات الليلية التى كانت تقدم إلى باخوس والتى تسمى نيقتليا Nyctelia أى الأعياد الليلية ، واللاتى تطلق عليهن

---

(١) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع ، ص ٣٥٧ .

(٢) « فى احتفال يقام خمس مرات فى اليوم ،
وسبع خادمات كن يقرعن الصناج خلال الدائرة ؛
وأخريات كن يولولن ما فى ذلك جدال » .
(مناندروس فى مسرحيته : كاره النساء) .

كذلك كان عدد النسوة اللاتى نراهن مرسومات على جدران المعبد الصغير فى إدفو حول مهد أوزيريس ، يضربن بالصناج ، يبلغ سبع سيدات .

(٣) جماعات من التابعات يمسكن بأيديهن صناجا يصدرن به صليلا .

على وجه الخصوص الكنية : وصيفلات باخسوس أى Chalcodristas (شالكودريستاس) وهى كلمة تكاد تعنى : الحك على النحاس[١] .

أما بخصوص الاسم الذى يخلعه المصريون على هذا الصنف من الصناج ، (أو الصاجات) فإننا نعتقد أن ليس هناك من شغله هذا الأمر ، كما نشك أن هذا الاسم قد عرف على الاطلاق .

ومع ذلك فإننا نجد فى الترجمة القبطية للمزمور المائة والخمسين ، الآية ٥ ، اسم هذا النوع من الآلات الموسيقية وقد تحول إلى كيمبالون Kymbalon ، وإن كانت هذه الكلمة فى الواقع هى نفسها الكلمة الاغريقية التى تعنى الصناج أو الصاجات ، والتى نجدها فى الترجمة السبعينية ، والتى أخذ عنها الأقباط كلمتهم فى ترجمتهم للعهد القديم ؛ كما أننا لا نشك فى أن هذه الكلمة لا تنتمى قط إلى اللغة المصرية .

وإذا أردنا أن نحكم على الأمر عن طريق النص العبرى (للتوراة) أو عن طريق الترجمة الحبشية (الأمهرية) وهما يتطابقان تمام التطابق ، فسوف نجد أن اسم الصنج واسم المزهر أو الجلجل لا يختلفان فيما بينهما قط إلا عن طريق الصفة التى كانت تلحق بهما ، كليهما ؛ فقد كانت الصناج تسمى جرسيات رنانة[٢]، أما المزاهر فكانت تسمى جرسيات صاخبة[٣]. وفى كلتا الحالتين كانت العبرية تستخدم كلمة tziltzelei، أما الأمهرية فكانت تستخدم إيزيناكيل Izanacel، وهما تماثلان ، كما سبق أن استرعينا الانتباه ، الكلمة المصرية كنكن Cencen ؛ ومن هنا فإننا نخلص إلى أن كلمة كنكن كانت تعنى بصفة عامة النغمات أو الأصوات الرنانة التى تحدثها كل الآلات الموسيقية المعدنية ، وان أسماء الآلات المختلفة من هذا النوع ، لم تكن تتميز إلا بالصفة التى كانت تحدد إما شكل كل منها ، وإما نوع الرنين الذى كانت تحدثه .

---

(١) ترجمة أميو Amyot .

(٢) بالعبرية : ى تزلتزيلى شينا ، وبالأمهرية : ى تزيناكيل زيكتيه قالو .

(٣) بالعبرية : ى تزيلتزيلى ثيرووواه ، وبالأمهرية : ى تزيناكيل أوافا باق .

الفصل الرابع

عن آلات الايقاع المستخدمة فى موسيقى المصريين القدماء

المبحث الأول

ملاحظات تمهيدية

حيث قد واتتنا الفرصة فيما سبق للحديث عن استعمال الآلات الموسيقية أثناء بحثنا عن **حالة الموسيقى القديمة فى مصر ، وعن أنواع الغناء وضروب الشعر المختلفة عند قدماء المصريين ، وعن دافع وغرض الأعياد السنوية ، وعن الاحتفالات وطابع صنوف الغناء التى كانت تصاحبها** ، فإننا لا نستطيع أن ندخل فى بعض التفاصيل حول آلات الايقاع[١] دون أن نكرر أنفسنا . ولهذا السبب فإننا لن نسترجع قط ما سبق لنا أن لاحظناه فى مواضع عدة ، بخصوص هذا النوع من الآلات ؛ وسنكتفى هنا بأن نصف شكلها واستخدامها ، وأن نعرف بالاسم الذى كانت تعرف به قديما ، أو الذى تعرف به فى الوقت الراهن .

---

(١) كانت توجد هذه التفاصيل فى البحث الذى نتحدث عنه ، والذى كان ينبغى له أن يسبق هذا البحث ، لكنه تأخر حتى الملزمة التالية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المبحث الثانى

عن آلة إيقاع معينة من آلات الموسيقى عند قدماء المصريين ؛ عن شكلها واستخدامها ؛ عن صلتها الوثيقة البادية بآلة موسيقية م النوع الذى يستخدم فى بعض الكنائس المسيحية فى الشرق

من بين صور الشخصيات التى نجدها مرسومة فى موكب عرس ، نراه منقوشا على جدران أحد الكهوف الواقعة بالجبل الموجود بالقرب من إيليتيا (الكاب)[1] ، نلاحظ وجود بعض موسيقيين يقوم أحدهم بالنقر على القيثار (الهارب أو الجنك) ، ويقوم الآخر بالعزف على ناى ذى قصبتين ، وهناك ثالث يمسك بعصوين كبيرتين (واحدة بكل يد) يضربهما فيما يبدو ، الواحدة بالأخرى .

وقد كانت هذه الآلة – العصى المصفقة – تستخدم فيما يبدو فى تحديد وضبط ايقاع الألحان التى كان الموسيقيون الآخرون يعزفونها . وتدفعنا بساطة شكلها لأن نستخلص أن استخدامها يعود إلى عدة قرون بالغة القدم ، وأنها قد سبقت ولابد حتى ابتكار المزهر والدف والصناج وكل آلات الإيقاع الأخرى ، وهى الآلة التى سمحت ببقائها الأخلاق الصارمة التى كان عليها زهاد اليهود القدامى فى مصر ، ومن المعروف أن ديانة هؤلاء لم تكن شيئا آخر سوى الديانة المصرية القديمة ، بعد إصلاحها وتبسيطها وتخليصها من كل ما كان يشوبها من الوثنية مع خلطها بشىء من اليهودية والمسيحية .

وحيث لم يكن العبريون قط قد استخدموا آلة مشابهة لتلك التى نعنيها ، فإن كتب الأقباط التى لا تضم سوى العهدين القديم والجديد ، لم يكن بمقدورها فى

---

(١) انظر اللوحة رقم ٧٠ ، الشكل رقم ٢ .

الحقيقة أن تقدم لنا عونا من أى نوع ، حتى نستطيع أن نكشف عن اسمها فى اللغة المصرية القديمة .

ومع ذلك فقد وجدنا آلة من النوع نفسه تستخدم فى الكنائس الشرقية المنشقة فى الشرق (كذا) ؛ هى تلك التى يطلق عليها فى العربية اسم ناقوس ، وفى الأمهرية اسم تكقا Takqa ؛ ويوجد من هذه صنفان : ناقوس خشب ، أى الناقوس المصنوع من الخشب[1] أما الآخر فيطلق عليه اسم ناقوس حديد ، أى الناقوس المصنوع من الحديد .

وينقسم النوع الأول بدوره إلى قسمين : فهناك نواقيس يبلغ عرضها نحو قدم واحد ، فى حين يصل طولها إلى نحو ستة أقدام ؛ وهذه تعلق بواسطة حبال فى سقوف الكنائس ، وتستخدم فى حث المؤمنين على أداء الخدمة المقدسة ؛ وهم يضربونها بمطرقة خشبية صغيرة الحجم . وهناك صنف آخر أصغر من ذلك حجما بكثير يمسك باليد ويضرب بالمثل بمطرقة صغيرة من الخشب .

أما الثانى ، أى الناقوس الحديد ، فهو عادة أقل حجما من النواقيس الخشبية ، وهو يستخدم بصفة أكثر خصوصية فى كنائس الأروام فى الامبراطورية العثمانية ، أكثر مما يستخدم فى الكنائس الأخرى ؛ ويطلق عليه بعض المؤلفين اسم سيمنتيرى ؛ ولعل هذا هو اسمه فى اللغة **الدارجة** ، وان كان الاسم الحقيقى الذى يعطيه له الأروام أو اليونانيون هو هاجيوزيدير h agiosidêre ، وهى كلمة يونانية تتكون من مقطعين : hagios هاجيوس بمعنى مقدس ، وسيدروس sidéros بمعنى حديد (أى الحديد المقدس) .

ونتوقف ببحثنا حول هذا النوع الأخير عند هذا الحد ، محتفظين لأنفسنا بحق الحديث عنها بشكل أكثر إيجابية وأكثر تفصيلا ، حين نتصدى لمعالجة الحالة الراهنة لفن الموسيقى فى مصر . أما الآن ، فهذا هو ما نستطيع أن نقوله ، كيما نعطى بعض فكرة عن هذا النوع من آلات الايقاع ، التى يراها المرء بين رسوم كهوف إيليتيا (الكاب) .

---

(١) وتعنى هذه الكلمة بصفة عامة كل آلة من آلات الايقاع

المبحث الثالث

عن الدف القديم فى مصر

ليس من اليسير أن يكون المرء لنفسه فكرة دقيقة عن شكل الدفوف المصرية القديمة ، نقلا عن تلك الدفوف المنقوشة فوق المبانى القديمة لهذا البلد ؛ ومن العسير كذلك علينا أن نجدها فى شكل الصنوج مالم نكن قد قمنا بدراسة خاصة بهذا النوع من الآلات وبالاستعمالات التى خصصت من أجلها . وحيث لم يسمح جهل القدماء فيما يتعلق بالمنظور ، لكل من الحفارين أو صانعى التماثيل أن يبرزوا الأشياء إلا من منظور جانبى ، فلم يكن بمقدور المرء أن يقدر سمكها . ولم يكن من شأن الرسوم بالغة الأمانة والدقة والتى رسمت لها ، أن توقفنا على هذا السمك بحيث بدت هذه الدفوف شبيهة بالأقراص ، تمسك بها الشخوص كما لو كانت تلتصق بأيديها . إننا لم نكن بمستطيعين على الاطلاق أن نتعرف على هذا النوع من الآلات الموسيقية لو لم يكن الشعراء قد علمونا كيف نميز الدفوف القديمة ، فهم يطلعوننا على طريقة الإمساك بها والعزف عليها[1] وكذلك على اغراض استخدامها فى حفلات العبادة ، سواء فى ذلك عبادة باخوس[2] أى أوزيريس ، أو فى عبادة رع ، أو فى عبادة قيبال Cybele التى هى ايزيس[3] .

---

(١) أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، كتاب ٣ ، بيت ٤٠٨ ، وكتاب ٤ ، بيت ٢٩ ؛ المؤلف نفسه ، التقويم ، كتاب ٤ بيت ٣٤٢ ؛ بروبرتيوس ، ك ٣ ، إليجية ١٧ ، بيت ٣٣ .

(٢) يوريبيديس ، عابدات باكخوس ، أبيات ١٤٧ ، ١٤٨ ؛ المؤلف نفسه ، الكيكلوبس ، أبيات ٦٥ ، ٦٦ ؛ أوفيدوس ، أنظر أعلاه ؛ فايدرا لهيبوليتوس ، أبيات ٤٧ ، ٤٨ ؛ بروبرتيوس ، انظر أعلاه ؛ نونوس من مدينة بانوبوليس (اخميم حاليا) ؛ ديونيسوس ، ك ١٧ ، بيت ٢٢٩ .

(٣) أورفيوس ، بخور أم الأرباب ، فى مواضيع متفرقة ، بخور ريا ، عطور ، بيت ١ وما يليه ؛ يوريبيديس ، عابدات باكخوس ، بيت ١٢٤ ؛ أريستوفانيس ، الزنابير ، فصل ٥ ، مشهد يجمع بين بديليكليون وكسانثياس وسوسيا وفيلوكيون ، بيت ١١٨ .

ومع ذلك فمن المحتمل ألا تكون هذه الدفوف غير مسطحة (أى ذات عمق) أو أسطوانية الشكل مثل دفوفنا العسكرية ، ونحن من جانبنا نظن أنها لم تكن لتختلف قط ، بالضرورة ، عن الدفوف القديمة الأخرى ، التى كانت تشبه دفوفنا : تلك التى نطلق عليها دفوف الباسك .

أما الأشخاص الذين رأينا بين أيديهم هذه الآلات فقد بدوا لنا نساء ؛ وفى الواقع فقد كان الدف ، عند الاغريق وعند العبريين ، وعند الغالبية العظمى من شعوب الشرق القديم ، آلة تختص بها النسوة أو على الأكثر تدخر لرجال تجردوا من رجولتهم أمثال كهان اليونان القديمة . ولا يزال المرء يراه حتى اليوم فى مصر بشكل اعتيادى فى أيدى النسوة أكثر مما يراه فى أيدى الرجال . وهنا يكمن السبب الذى من أجله ، دون جدال ، جاءت هذه الآلات خفيفة ، سهلة الاستعمال .

ولهذا السبب فإننا نظن أنه عن طريق الأشخاص الذين نقشوا أو رسموا فوق المبانى المصرية القديمة ، ممسكين فى أيديهم بقرص كبير ، وهم يرقصون ، قد أريد رسم كاهنات باخيات ، يضربن على طبولهن أو دفوفهن الشبيهة بدفوف الباسك لدينا .

ومن المؤكد أن عادة الحفر أو الرسم فوق المبانى الأثرية ، بل حتى فوق الآنية لراقصات باخيات ، وهن ينقرن على دف الباسك ، كان أمرا بالغ الانتشار بين اليونانيين ، وهم ، كما هو معروف ، قد استعاروا غالبية أنظمتهم الدينية والمدنية وكذلك فنونهم من المصريين ؛ ويخبرنا بلوتارك أنه كانت ترى كذلك بعض هذه الآلات مرسومة أو محفورة فوق معابد اليهود[1] .

---

(١) يقول بلوتارك فى أحاديث المائدة ، الكتاب الرابع ، القضية الخامسة :

Plutarque, propos de table, liv IV, quest. 5

« واذا كان اليهود ، سواء بدافع دينى ، أو بسبب الكراهية قد امتنعوا عن أكل لحم الخنزير فإن مزواق باخوس(*) وكذلك الحربة والطبلة(**) التى يراها المرء مرسومة فوق تلبيسة حواجز أو جدران معابدهم ، لا يمكنها أن تناسب ، بشكلها الاحتفالى هذا ، إلها آخر سوى باخوس » .

(*) صولجان أو رمح يتوج بحلية على شكل كوز صنوبر يلف أحيانا بأعواد الكرمة ، وكان يحمله باخوس وأعوانه . [المترجم] .

(**) الكلمة المستخدمة هنالك **tambourin** ومعناها الطبلة طويلة العنق ، والتى ينقر عليها بعصا واحدة . [المترجم] .

إذن فنحن بصدد عادة أو استعمال انتشر بين جزء كبير من شعوب الشرق الأقدمين ؛ وبمعنى آخر ، فليس من المحتمل أن يكون المصريون ، وهم كانوا يعرفون هذه الآلة ، وكانوا يستخدمونها فى معابدهم وحروبهم[١] ، بل كانوا هم مخترعيها[٢] ، هم الوحيدين الذين يستطيعون أن يهملوا زخرفة معابدهم ، بصور من هذا النوع .

ولهذا السبب ، فإن ماأحدسناه منذ البداية ، وكذلك ما تحملنا على الاعتقاد فى صحته شهادة الشعراء ، قد وجدناه مجسدا فى عادات شعوب الشرق .

---

(١) كليمانس السكندرى ، المربى ، الكتاب الثانى ، فصل ٤ ، ص ١٦٤ د . .

(٢) نفس المؤلف ونفس المرجع .

المبحث الرابع

عن اسم الدف القديم فى اللغة المصرية والذى يعرف فى لغتنا الدارجة باسم دف الباسك

يستحيل أن يكون فى اسم هذه الآلة مبعث لأى شك ، فقد احتفظت لنا به اللغة القبطية ، وهو الاسم كمكم kemkem الذى ظن لاكروتشه أنه اسم المزهر أو الجلجل ، إذ جعله مشتقا من الكلمة اليونانية seiein بمعنى يهز أو يرج ، ولأن المرء يجده مستخدما بهذا المعنى فى الترجمة القبطية للمزمور الحادى والعشرين ، الآية ٧ ، والاصحاح السابع ، الآية ٧ .

ولكننا قد سبق أن برهنا على أن اسم سستر أى مزهر أو جلجل يعنى الآلة الموسيقية ذات الصليل أو الرنانة ، وأنه لا يمكنه بأية حال أن يعطى عند المصريين معنى مماثلا للفعلين يرج أو يهز ، وفى واقع الأمر فإننا لا نجد مثالا واحدا أخذت فيه كلمة كمكم على أنها تعنى المزهر . بل إن الشراح الأقباط قد حولوا كلمة كمكم kemkem إلى تف toph وهى تعنى فى العبرية دفا من نوع الدفوف التى تحدثنا للتو عنها أى الدف الذى تستخدمه النسوة ، وهو شبيه بالدف الذى نطلق نحن عليه اسم دف الباسك .

ولهذا السبب نقرأ فى النص العبرى للمزمور ١٥٠ ، الآية الرابعة : « هاليلا أوهو بى توف أو ماشول » أى « سبحوه بدف ورقص ، سبحوه بأوتار ومزمار » ثم نجد هذا النص نفسه فى اللغة القبطية : « سمو إرق هن تان كمكم نِم طاسى كورس وهكذا تقابل الكلمة القبطية كمكم الكلمة العبرية تف – أى دف – والذى يعنى (عندنا) دف الباسك . ومن الصحيح أن الأقباط قد قصدوا بمعنى كمكم دفا من نوع هذه التى نتحدث عنها ، وأن هذه الكلمة قد تحولت فى الترجمة الهامشية من

القبطية إلى العربية[1] إلى كلمة دفوف ، جمع دف[2] ، كما أننا نجد فى الترجمة القبطية للمزمور ١١٨ ، الآية ٥ ، كلمة rep- kemkem ربـكمكم لكى تشير إلى ضاربات الدف .

ولو أننا مضينا لنقدم بعد براهين على هذه الدرجة من الوضوح ، براهين أخرى ، لكان محقا ذلك القارىء الذى يوجه إلينا الاتهام بأننا نسعى وراء استعراض للمعرفة لا جدوى منه ؛ ومع ذلك فإننا على يقين بأن العمل الذى نقدمه هنا الآن ، أقل جاذبية فى حد ذاته ، حتى أننا قد اختصرناه إلى أقصى قدر ممكن (من الاختصار) بالنسبة لنا ؛ بل لكم كنا نود لو استطعنا أن نستبعد منه كل ما ليس له ضرورة مطلقة ؛ ومع ذلك ، فحيث ان هذه المادة لا يعرفها سوى القليلين ، فقد ظننا أن من المناسب أن نضيف بعض الأفكار ، إلى الكثير من النقاط التى كانت تحتاج إلى توضيح .

(١) كتبت هذه الترجمة على هذا النحو للتسهيل على أقباط اليوم الذين لم يعودوا يفهمون لغتهم الخاصة .

(٢) وهو اسم نوع من دفوف الباسك ، لا يزال المصريون يستخدمونه حتى اليوم ، وبمعنى آخر ، فإنه مما لا شك فيه أن الكلمة العربية : دف ليس لها قط أصل يختلف عن أصل الكلمة العبرية : تف toph ، بل إنها ليست شيئا آخر غير هذه الكلمة الأخيرة ، وان كانت تلفظ بطريقة أكثر رقة .

كتب أخرى للمترجم

أولاً : في مجال الأدب :

١- المطاردون (مجموعة قصص قصيرة) .

٢ – حكايات من عالم الحيوان .

٣ – المصيدة (مجموعة قصص قصيرة) .

٤ – موتى بلا قبور (مسرحية تأليف چان بول سارتر) .

٥ – السماء تمطر ماء جافا . .

(رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها) .

ثانيا : في مجال التاريخ :

١ – تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ . تأليف مارسيل كولمب .

٢ – فصول من التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية . تأليف أندريه ريمون .

ثالثا : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر تأليف علماء الحملة الفرنسية .

١ – المصريون المحدثون .

٢ – العرب في ريف مصر وصحراواتها .

٣ – دراسات عن المدن والأقاليم المصرية .

٤ – الزراعة ، الصناعات والحرف ، التجارة .

٥ – النظام المالي والإداري في مصر العثمانية .

٦ – الموازين والنقود .

٧ – الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين .

٨ – الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين .

٩ – الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين .

١٠ – مدينة القاهرة – الخطوط العربية على عمائر القاهرة .

رابعاً : لوحات موسوعة وصف مصر :

١ – المجلد الأول والثانى للوحات الدولة الحديثة .

٢ – المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة .

خامسا : من موسوعة وصف مصر :

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

١ – كيف خرج اليهود من مصر القديمة .

٢ – مدينة الأسكندرية .

٣ – مدينة رشيد .

تحت الطبع

– مقياس الروضة .

– القاهرة المملوكية .

– بقية مجلدات لوحات موسوعة وصف مصر .

– بقية الدراسات المختارة من موسوعة وصف مصر .


ت : ٩٣٢٧٠٦



